

GEORG ELLINGER

ITALIEN
UND DER DEUTSCHE
HUMANISMUS IN DER
NEULATEINISCHEN
LYRIK

19.80

NUNC COGNOSCO EX PARTE



TRENT UNIVERSITY
LIBRARY

PRESENTED BY

**Mr. and Mrs.
W. R. Redelmeier**

Ihnen lieben Mutter und Freund

Willy Bedolmeier

bitte ich Anstatter dieser Zeilen,

Sich beim Aufheben freundlichst daran

zu erinnern,

daß ich Georg Flingens

damals in Brinnshof und Laßpöthen

Zeigtau ist.

Berlin, 4. XI. 37.

GESCHICHTE
DER NEULATEINISCHEN
LITERATUR
DEUTSCHLANDS
IM SECHZEHNTEN JAHRHUNDERT

VON

GEORG ELLINGER

I



BERLIN UND LEIPZIG
WALTER DE GRUYTER & CO.

VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG — J. GUTTENTAG, VERLAGS-
BUCHHANDLUNG — GEORG REIMER — KARL J. TRÜBNER — VEIT & COMP.

1929

ITALIEN UND DER DEUTSCHE HUMANISMUS IN DER NEULATEINISCHEN LYRIK

VON

GEORG ELLINGER



BERLIN UND LEIPZIG
WALTER DE GRUYTER & CO.

VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG — J. GUTTENTAG, VERLAGS-
BUCHHANDLUNG — GEORG REIMER — KARL J. TRÜBNER — VEIT & COMP.

1929

PA6007 · ESS Bd. 1

Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten.

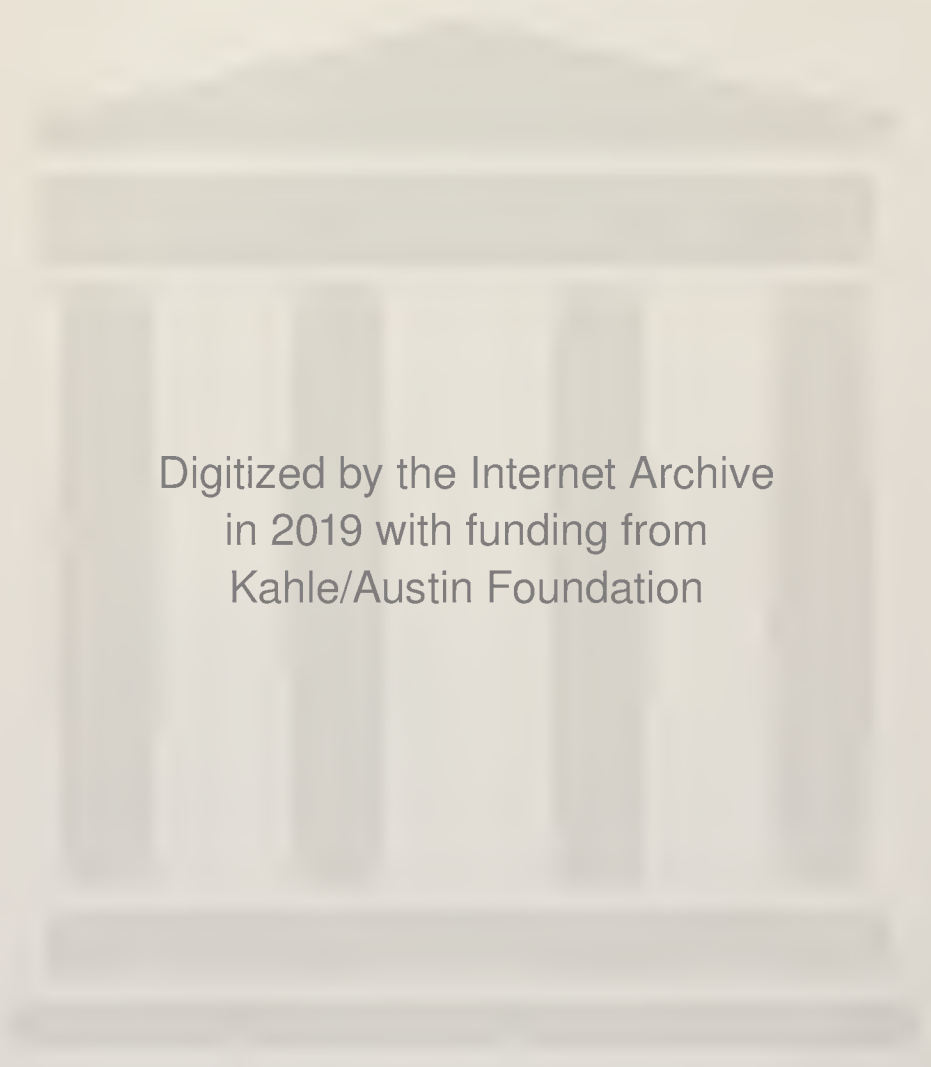
Printed in Germany.

Druck von R. Wagner Sohn in Weimar.

DEM ANDENKEN
WILHELM SCHERERS

er hât den lop erworben,
ist im der lîp erstorben,
sô lebt doch iemer sîn name.
er ist lasterlicher schame
iemer vil gar erwert,
der noch nâch sînem site vert.

Iwein, v. 15 ff.



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

Vorwort.

Der Plan zu dem vorliegenden Buche ist in den Tagen des ersten, heißesten Schmerzes um den Verlust meines geliebten Lehrers und väterlichen Freundes Wilhelm Scherer gefaßt worden. Wohl hatte Scherer gegen Ende seines Lebens wiederholt den Wunsch ausgesprochen, daß ich meine schon weit geförderte Biographie Gellerts ausbauen und vollenden möchte. Allein wichtiger als diese erschien mir eine andere, ebenfalls in seinen Endtagen bezeichnete Aufgabe. Während eines unserer letzten Gespräche wies Scherer, ähnlich wie er es in bekannt gewordenen Äußerungen getan, auf die Notwendigkeit einer Erforschung der neulateinischen Poesie des 16. Jahrhunderts hin. „Mit dem lateinischen Drama“, sagte er, „ist zwar ein Anfang gemacht, allein die Kenntnis dieses Gebietes genügt keineswegs; auch die anderen Gattungen müssen berücksichtigt werden.“ „Aber ich fürchte“ fuhr er nach einer kurzen Pause fort, „es wird niemand die Entsagung aufbringen, die ungeheure Masse dieser Lyriker, Epiker und Didaktiker durcharbeiten.“ Diese Worte schossen mir in den ersten Tagen nach seinem Heimgang blitzartig durch den Sinn, und ich glaubte, eine über die allgemeinen geistigen Anregungen hinausgehende dauernde Verbindung mit dem teuren Toten dadurch am besten aufrechterhalten zu können, daß ich mich der Aufgabe zu unterziehen beschloß, deren Schwierigkeiten er für fast unüberwindbar erklärt hatte.

Diese Schwierigkeiten waren allerdings noch ungleich größer als Scherer angenommen hatte. Sie ergaben sich teils aus der von ihm zu gering veranschlagten Stoffmasse, teils aus der Notwendigkeit, bei einer Darstellung der neulateinischen Dichtung Deutschlands auch die gleichartige Literatur des Auslandes, insbesondere die Italiens und der Niederlande zu berücksichtigen. Dazu kam, daß für die Mehrzahl der zu behandelnden Poeten brauchbare

Vorarbeiten nicht vorlagen, oder daß diese, wo sie vorhanden waren, von anderen Gesichtspunkten ausgingen und daher nur eine bedingte Hilfe gewähren konnten. Nicht geringe Mühe verursachte ferner die Auswahl der zu behandelnden Erscheinungen; das Gleiche war bei der Darstellung der Fall. Über beides muß später noch ein Wort gesagt werden.

Infolgedessen drängte sich mir schon frühzeitig die Überzeugung auf, daß nur jahrzehntelange Arbeit auf diesem unbeackerten Boden zum Ziele führen könnte, zumal ein mühevolleres, aber mit hingebender Freudigkeit versehenes Schulamt mir nur wenige Mußstunden zu wissenschaftlicher Tätigkeit übrig ließ, und ich auch den Blick auf das Ganze meiner Wissenschaft nicht verlieren mochte. Zwar war ich schon anfangs der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts über die Grundzüge der Entwicklung nicht mehr im Unklaren, aber die völlige Durchdringung des ungeheuren Stoffgebietes nahm noch lange Zeit in Anspruch. Die ruhige Stetigkeit, ohne die die endgiltige Zusammenfassung der weitschichtigen Vorarbeiten unmöglich war, wurde dann durch den Krieg gehindert, und ein Jahr nach dem unglückseligen Ausgang des Völkerringens trat eine schwere Erkrankung meines einzigen gebrauchsfähigen Auges ein, die mich zuerst zu völliger Untätigkeit und dann zu dauernder Einschränkung der Arbeit zwang. Es erfüllt mich mit Dank, daß ich trotz dieser und anderer gesundheitlicher Hemmung doch den ersten Band des Werkes jetzt vorlegen kann.

Die Anordnung des Stoffes vollzieht sich folgendermaßen: In drei Bänden wird die Geschichte der neulateinischen Lyrik Deutschlands im 16. Jahrhundert erzählt. Im ersten Bande geht der deutschen ein Abriß der gleichartigen italienischen Entwicklung des 15. und 16. Jahrhunderts voran; ihm folgt die Lyrik des deutschen Humanismus. Der zweite Band erzählt die Geschichte der neulateinischen Lyrik Deutschlands in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. Die Gründe für diese Aufeinanderfolge sind in der Einleitung dargelegt worden. Den dritten Band wird ein Überblick über die niederländische Lyrik des 16. Jahrhunderts eröffnen. Bei der Darstellung des Humanismus durften die niederländischen Poeten, entsprechend ihrer eignen Stellungnahme, der deutschen Entwicklung eingereiht werden; der spätere Bestand der neulateinischen Poesie in den Niederlanden erheischt eine gesonderte Betrachtung. Auch die

Hauptvertreter der anderen ausländischen Literaturen sollen eine kurze Würdigung erhalten, soweit sie auf Deutschland Einfluß ausgeübt haben. Dann wird der Faden der deutschen Entwicklung wieder aufgenommen und diese bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts verfolgt werden. Eine zusammenfassende Übersicht, ähnlich wie bei der italienischen Lyrik, nur eingehender, sucht am Schluß den Gesamtgehalt der humanistischen und neulateinischen Lyrik Deutschlands zu erschöpfen und ihren Einfluß auf die deutsche Dichtung des 17. Jahrhunderts festzustellen. Anmerkungen zu den drei Bänden schließen den dritten Band ab.

Den übrigen Gattungen der neulateinischen Poesie ist der vierte Band gewidmet. Da nur wenig von dem, was innerhalb dieser Dichtungsarten geleistet worden ist, sich an Wert und fortzeugender Kraft mit der Lyrik messen kann, erscheint eine kürzere Zusammenfassung gerechtfertigt. Die Anordnung des 4. Bandes gestaltet sich folgendermaßen:

Das Epos. Ausblick auf das Drama. Satire und Epigramm. Didaktik und Gnomik. Beschreibende Poesie (insbesondere die Landschafts- und Städtegedichte). Kleinere Gattungen: Fabeln, Parodien, Rätsel, Umschreibungen, Übersetzungen und Verwandtes.

Auch in diesem Bande wird die außerdeutsche Dichtung, insbesondere die der Italiener und Niederländer, ausgiebig berücksichtigt werden. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit, die Bilder der Großen zu vervollständigen und das Schaffen mancher kleineren Geister zu vergegenwärtigen, auf die bei der Betrachtung der Lyrik nicht eingegangen werden konnte. — Für die Grundzüge der deutschen Entwicklung muß ich einstweilen auf meine Skizze im Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 2, S. 485ff. (1926/28) verweisen. —

Die neulateinische Dichtung Deutschlands schleppt eine Unmasse handwerksmäßigen Stoffes mit sich. Infolgedessen mußte eine Auswahl des wirklich Erwähnenswerten getroffen werden. Diese Sonderung des Brauchbaren vom Unbrauchbaren ist deshalb nicht leicht, weil es sich oft nur um geringe Wertunterschiede handelt. Dazu kommt, daß infolge des nachahmenden Charakters dieser Literatur vielfach nicht die Gesamtpersönlichkeit, sondern die Einzelleistung den Ausschlag gibt. Aber auch das Urteil über

diese bietet große Schwierigkeiten. Da es sich um die Erschließung einer bisher so gut wie unbekannten Provinz des deutschen Geisteslebens handelt, kann die Finder- und Entdeckerfreude vorwalten; diese wird dann leicht dazu verleiten, auch dem einzelnen einen höheren Wert beizulegen als unbefangene Nachprüfung zugeben vermag. Auf der anderen Seite leuchtet es ohne weiteres ein, daß die neulateinische Dichtung unter dem Banne von Überlieferung und Schablone steht, urwüchsige Schöpferkraft sich daher nur in Ausnahmefällen regt. Es fehlt also diesem Gebiet gerade das, was den eigentlichen Reiz jeder Kunstbetrachtung ausmacht. Die Gefahr der Überschätzung liegt nach alledem ebenso nahe wie die der Unterschätzung. Die nachfolgende Darstellung versucht, beiden Klippen auszuweichen und einen mittleren Weg zu finden. Von der Überschätzung der neulateinischen Dichtung weiß sich der Verfasser frei. Infolge der eigentümlichen Art der Aufgabe war jedoch die richtige Einstellung des Auges nicht immer möglich. Um zu einem Gesamtbilde zu gelangen, erwies es sich als nötig, den erreichbaren Stoff an jeder Stelle mit der gleichen Sorgfalt durchzuarbeiten. So kam es, daß wochenlange ermüdende Lektüre häufig nicht die kleinste literar- oder kulturgeschichtliche Tatsache zu Tage förderte, sondern lediglich das verneinende Ergebnis zeitigte, daß kein einziger der gelesenen Poeten der Aufnahme oder auch nur der Nennung würdig war. Stieß man nach solchen tötenden Wüstenfahrten auf ein bescheidenes poetisches Blümchen, dann wirkte der Gegensatz zu der soeben durchmessenen trostlosen Öde so mächtig, daß man unwillkürlich geneigt war, es freundlicher willkommen zu heißen, als es unter anderen Umständen geschehen wäre. Dieser Gesichtspunkt muß bei den nicht allzuhäufigen Fällen im Auge behalten werden, in denen das Urteil zu hoch gegriffen erscheint.

Ähnliche Hindernisse wie der Auswahl des Wichtigsten stellten sich der Darstellung in den Weg. Wer den Verlauf der deutschen Literatur zu schildern hat, darf den sachlichen Inhalt der Dichtungen als bekannt voraussetzen. Denn die in Betracht kommenden Literaturdenkmäler sind jedem Leser leicht zugänglich, und die Aufgabe des Geschichtsschreibers besteht im wesentlichen darin, zu ihrem Genuß anzuleiten und ein Führer zum Verständnis des Ganzen wie des einzelnen zu werden. Der Darsteller der neulateinischen Dichtung befindet sich jedoch in einer

ganz anderen Lage. Die Werke der Neulateiner haben sich meist nur in wenigen, auf verschiedenen Bibliotheken verstreuten Exemplaren erhalten; neuere Ausgaben sind nicht oft veranstaltet worden; es besteht daher für die Mehrzahl der Leser keine Möglichkeit, einen Einblick in diese Literatur zu gewinnen. Auch die gewiß wertvollen Anthologien des 17. und 18. Jahrhunderts vermögen daran wenig zu ändern, zumal sie schon beinahe ebenso selten geworden sind wie die Originalwerke.

Diese Sachlage lehrt, daß bei einer Würdigung der neulateinischen Poesie andere Wege eingeschlagen werden müssen als bei einer Geschichte der nationalen Literaturen. Ein beschreibendes Verfahren erweist sich als notwendig. Ohne schlichte Wiedergabe des Inhaltes läßt sich kein Bild von den Leistungen der Neulateiner gewinnen. Soweit es möglich war, ist der Versuch gemacht worden, Inhaltsangabe und Charakteristik miteinander zu verbinden. Angesichts der Beschaffenheit der Stoffmasse konnte auf abschätzende Werturteile ebensowenig wie auf die Inhaltsangaben verzichtet werden. —

Das Ziel, das dem Verfasser bei der Darstellung der neulateinischen Lyrik Italiens vorschwebte, ist durch den Titel bezeichnet. Nicht eine vollständige Aufzählung der neulateinischen Lyriker Italiens in dem behandelten Zeitraum war beabsichtigt, sondern eine Vergegenwärtigung der für die einzelnen Abschnitte des Verlaufs bezeichnendsten Gestalten. Deshalb ist, soviel wie möglich, von der Nennung toter Namen abgesehen worden. Zweckmäßiger als eine Anhäufung solcher Namen erschien es dem Verfasser, die ausgewählten Vertreter der italienischen Lyrik durch Gesamtcharakteristiken oder durch Analysen ihrer besten Dichtungen nahezubringen. Selbstverständlich durfte keiner der hervorragenden Dichter übergangen werden; die Auslese fand nur unter den Geistern zweiten und dritten Ranges statt. Es ist daher wahrscheinlich, daß das Fehlen des einen oder des anderen Poeten beanstandet wird. Der Verfasser war selbst bei einzelnen Erscheinungen im Zweifel, so etwa bei Giambattista Giraldis Canto u. a. Er hat jedoch mehrere der bereits entworfenen Charakteristiken gestrichen, weil ihm die von den Genannten vertretenen Richtungen schon durch charakteristischere Gestalten genügend ausgeprägt schienen. Auch in anderen Fällen hat er dies Verfahren für richtig gehalten, namentlich bei der ferraresischen und florentinischen Frühzeit. So

war ursprünglich eine genauere Darstellung der älteren Ferraresen geplant. Es ist jedoch davon abgesehen worden, weil alle wesentlichen Züge der Zeitgenossen Strozze, des Vaters, in diesem selbst ausreichend verkörpert sind.

Maßgebend für die Auswahl war der Wunsch, typische Vertreter der einzelnen Entwicklungsstadien vorzuführen. Diese Absicht hat auch die Raumverteilung beeinflusst. Es kann auffallen, daß einem Faustus Andrelinus, einem Balbus, einem Janus Vitalis ungleich mehr Raum gewidmet ist, als den an dichterischer Bedeutung turmhoch über ihnen stehenden Cotta und Naugerius. Allein das scheinbar zu genaue Eingehen wird dadurch gerechtfertigt, daß die Genannten in ganz eigentümlicher Weise den Durchschnitt des neulateinischen Poetentums verkörpern, und deshalb erschien eine ins einzelne gehende Vergegenwärtigung ihres Schaffens notwendig, während bei den bekannteren Klassikern die Aufzeigung der Grundzüge genügte. Ähnlich erklärt sich z. B. die Berücksichtigung des Lancinus Curtius. An sich betrachtet, könnte er ohne Schaden fehlen. Aber als Vertreter des ausgeprägten Barockgeschmackes ist er im Hinblick auf verwandte deutsche Erscheinungen während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht zu entbehren.

Ein anderer, für die Auswahl wichtiger Gesichtspunkt ergibt sich aus dem soeben Gesagten. Es handelte sich in dem vorliegenden Buche um eine Geschichte der neulateinischen Lyrik Deutschlands. Daher mußten die italienischen Dichter zweiten und dritten Ranges in den Vordergrund treten, von denen eine unmittelbare Einwirkung auf Deutschland ausgegangen ist. Auch aus diesem Grunde erscheint die eingehende Behandlung des Faustus Andrelinus und des Balbus begründet. Die Herbeiziehung anderer erwies sich als notwendig, wenn ihr Schaffen auffällige Verwandtschaft mit der Art des deutschen Neulateineriums zeigte, so z. B. bei Ferrerius und Fiera. Notwendig war auch die Aufnahme der Poeten, die an der Ausbildung der für Deutschland so wichtigen schematischen Formen mitgearbeitet haben.

Mußte in diesem Falle der ästhetische Maßstab hinter dem geschichtlichen zurücktreten, so war das gleiche Verfahren auch sonst mehrfach bestimmend. Angesichts der Bedeutung, die der Humanismus (das Wort hier als Bezeichnung der Geistesrichtung gebraucht) für die Ausbildung der neulateinischen

Dichtung gewinnt, mußte auf die (im engeren Sinne) humanistischen Dichter genauer eingegangen werden, als es der poetische Wert erheischte. Eine mehr äußere Form des geschichtlichen Verfahrens zwang da zur Aufnahme sonst entbehrlicher Poeten, wo der Verlauf der Erzählung eine Nichterwähnung unmöglich machte, so z. B. bei der Vorbereitung der Blütezeit (S. 192 Justulus).

Ein Betreten des Grenzgebietes zwischen Lyrik einerseits, didaktischer, epischer und beschreibender Dichtung anderseits ließ sich zuweilen nicht umgehen. Dem Zeitalter selbst war eine strenge Scheidung der Gattungen fremd, deshalb scheint es gerechtfertigt, daß lyrischen Elementen auch da nachgegangen wird, wo sie episch und didaktisch eingekleidet sind. Doch beschränkt sich die vorliegende Darstellung im wesentlichen auf wenige Fälle, in denen das Gesamtschaffen des Dichters das Eingehen auf derartige Zwittergebilde nötig machte, oder in denen das betreffende Gedicht sich den in der Lyrik gangbaren Formen annäherte (so bei den Werkchen des Adrian von Corneto). Die Epigramme der Neulateiner enthalten viel Lyrisches; alle diese lyrischen Bestandteile waren bei den deutschen und ausländischen Neulateinern der Lyrik einzureihen, während das, was wir heute als Epigramm bezeichnen, der späteren Betrachtung vorbehalten bleiben muß. Ganz leicht ließ sich die Grenzlinie in diesem Falle nicht immer ziehen; Panormitas „Hermaphroditus“ nähert sich z. B. mehrfach dem Charakter des eigentlichen Epigramms, gleichwohl ist er in einer Geschichte der neulateinischen Lyrik nicht zu entbehren. Ähnlich verhält es sich mit anderen kleinen Augenblickseingebungen, die epigrammatischer Form angenähert sind. Epigrammatiker im späteren Sinne, wie z. B. der deutsche Humanist Joh. Sapidus, werden für die ihnen zukommende Stelle aufgespart. —

Die Art der Einreihung einzelner Dichter kann befremden. Aber bei näherer Betrachtung wird der Grund der Anordnung ersichtlich werden. Wenn der jüngere Pico seinen Platz innerhalb der florentinischen Entwicklung erhält, so erklärt sich dies daraus, daß er die Grundstimmung der Reformtendenzen Savonarolas darzustellen gesucht hat. Das Wirken des Paganello Prignani rechtfertigt es, daß er den modenesischen Dichtern zugezählt wird, obgleich er nicht aus Modena stammte. Ähnlich verhält es sich mit einzelnen Dichtungen, z. B. mit der Passionsode des Enea Silvio. —

Der Wunsch des Verfassers, nach der Durcharbeitung des Bestandes der deutschen Neulateiner die italienischen Bibliotheken zu durchforschen, ist ebenso durch die Verhältnisse der letzten anderthalb Jahrzehnte wie durch persönliche Umstände vereitelt worden. Die Ausnützung der Handschriftenschatze Italiens erwies sich daher als unmöglich, so nötig sie z. B. für die Gedichte des Alessandro Cortese gewesen wäre. Aber auch manche Drucke waren ihm trotz wiederholter Bemühungen unerreichbar, so die kleinen Gedichte des Camillus Palaeotus und des Hieronymus Borgia, so die pastorale Dichtung des Thamyras (Pietro Tamira) und anderes. Als ein Hemmnis erwies sich ferner die Tatsache, daß ihm einige Dichtungen unzugänglich geblieben sind, die zwar nicht zur Lyrik gehören, aber zu deren Charakteristik fruchtbar gemacht werden konnten, ähnlich wie es bei dem nicht ausdrücklich genannten „*Benacus*“ des Bembo geschehen ist; das gilt z. B. von dem „*Suburbanum Augustini Chisii*“ des Blossius Palladius. — Auch aus der italienischen Zeitschriftenliteratur mag dem Verfasser infolge der Ungunst der Umstände manches entgangen sein. Seine Kenntnis der einschlägigen Quellenpublikationen und Untersuchungen ist meist durch eine dem Kundigen verständliche Bemerkung angedeutet worden, nur wo durch die neueren Veröffentlichungen die bisherige Auffassung nicht wesentlich verändert wurde, konnte auf einen derartigen Hinweis verzichtet werden, so etwa bei den von Cinquini und Valentini herausgegebenen Gedichten des Panormita (1907). Im übrigen muß sich der Verfasser mit den Worten Jakob Grimms trösten, daß man unter dem Greifen nach der neuen Frucht auch „den Mut des Fehlens“ haben dürfe. —

Werden die rein poetischen Wirkungen abgeschätzt, so kann die neulateinische Lyrik Deutschlands einen Vergleich mit der italienischen nicht aushalten. Gleichwohl ist ihre Erschließung notwendig. Denn in dieser gelehrten Lyrik sind Kräfte wirksam, durch die das landläufige Bild des sechzehnten Jahrhunderts wesentlich verändert wird. Deutlich legen die Dichtungen der neulateinischen Lyriker Deutschlands davon Zeugnis ab, daß auch diesem harten, männischen, grobianischen Zeitalter die weichen Seiten nicht fehlten, und ebenso deutlich tritt die Tatsache heraus, daß nicht das Massengefühl allein den Ausschlag gibt, sondern daß die einzelne Persönlichkeit ihr Recht gegenüber der Gesamtheit auch dann durchzusetzen weiß, wenn ihr nur eine geringe Widerstandsfähigkeit gegen die Unbilden

einer rauhen Wirklichkeit verliehen ist. Und dieses Ergebnis gewinnt auch vom ästhetischen Standpunkt aus hohen Wert: die individuelle Stimmung der Lyrik, die ohne die Ausbildung der weichen, feineren Gemütskräfte unmöglich ist, beginnt sich zu regen und bereitet den subjektiven Zug vor, der im 17. Jahrhundert zuerst religiös verpuppt erscheint und im achtzehnten dann auch diese Hülle abstreift.

Den Anfängen dieser Entwicklung in der neulateinischen Lyrik Deutschlands nachzugehen, hat einen eignen Reiz, aber die Bloßlegung der vielverheißenden Keime bietet große Schwierigkeiten, weil sie unter einem entsetzlichen Wust verborgen liegen. Ungleich mehr als die italienischen bevorzugen die deutschen Neulateiner die unfruchtbaren Gattungen, insbesondere die Gelegenheitsdichtung, und vielfach offenbaren sich gerade innerhalb dieser Abarten die Fortschritte des seelischen Aufstiegs. Um sie festzustellen, bedarf es einer nie ermüdenden „Andacht zum Unbedeutenden.“ Der Verfasser kann sich das Zeugnis geben, daß er sich redlich bemüht hat, hinter den aufgehäuften Massen trivialer Phrasen das Zukunftsreiche, Entwicklungsfähige aufzuspüren.

Der Unterschied des ästhetischen Wertes macht es verständlich, daß die Zahl der wirklich erwähnenswerten Poeten in Deutschland erheblich geringer ist als in Italien. Während von den gelese- nenen italienischen Dichtern ungefähr ein Drittel Aufnahme finden konnte, kommt in Deutschland nicht viel mehr als ein Zehntel in Betracht. Und auch von denen, die nach langer Überlegung endlich ausgesiebt worden sind, wird vielleicht noch mancher als nicht unbedingt nennenswert beanstandet werden. Anderseits war es nötig, eine Vorstellung von der allgemeinen Teilnahme der gelehrten Welt an der neulateinischen Poesie zu erwecken. Deshalb ist der Kreis der zu behandelnden Dichter weit gezogen worden. Nur wo sich gar kein Ertrag gewinnen ließ, erschien es richtig, die Darstellung nicht durch bloße Namen unnütz zu belasten. Von diesem Grundsatz konnte auch da nicht abgewichen werden, wo umfangreichere Werke vorlagen. Es hat z. B. nicht den geringsten Zweck, den Friesen Cyprian Vomelius zu nennen, da seine beiden lyrischen Sammlungen schlechterdings nichts Brauchbares ergeben. — Wie bei den Italienern wird ein Teil der deutschen Neulateiner in der zusammenfassenden Übersicht am Ende des dritten Bandes besprochen werden; das Gleiche

wird bei einzelnen Vertretern des Humanismus und des Übergangs der Fall sein, z. B. bei Georg Werner und Matthias von Kemnat.

Der zweite Band führt bis zu der durch Paulus Melissus (geb. 1539) herbeigeführten Wandlung des Charakters der deutschen Lyrik. Als Grenze wird also für diesen Band das Geburtsjahr des Melissus angenommen; fast alle der in Betracht kommenden Poeten sind vor 1540 geboren; selbstverständlich findet diese nicht bloß chronologische Scheidung keine kleinliche Anwendung. —

Schließlich noch ein Wort über die vorhandenen, nicht sehr zahlreichen Vorarbeiten. Der Verfasser nennt mit besonderem Dank die Namen Johannes Classen, Carl Krause, F. v. Bezold, Gustav Bauch, K. Kirchner, Gustav Bossert, Karl Schmidt. Bei allen den Erwähnten handelt es sich fast ausnahmslos um Monographien der einzelnen Dichter. So wertvoll diese auch sind — der Geschichtsschreiber der neulateinischen Dichtung muß von anderen Gesichtspunkten ausgehen als der Biograph; für ihn ist manches wertvoll, was dem Biographen belanglos erscheint, während umgekehrt das von dem Darsteller der Lebensgeschichte in den Vordergrund Gerückte innerhalb des Gesamtverlaufes leicht entbehrt werden kann. Davon wird ein Vergleich der vorzüglichsten dieser Arbeiten, Classens Biographie des Micyllus, mit der in dem vorliegenden Buche gegebenen Charakteristik des Micyllus leicht überzeugen. — Die Entwicklung der neulateinischen Dichtung Deutschlands im 16. Jahrhundert in ihrem ganzen Verlauf verfolgt die Studie von G. Manacorda: „*Della poesia latina in Germania durante il rinascimento*“ (Roma 1907). Daß ein Italiener und (damals allerdings noch verkappter) Deutschenfeind dieses abgelegene Fleckchen deutschen Geisteslebens durchforscht und dargestellt hat, ist gewiß bemerkens- und aner kennenswert. Aber das Werkchen hat auch an sich Vorzüge. Manacorda behandelt zuerst die humanistische, dann die (im engeren Sinne) neulateinische Dichtung und erfaßt mit gutem Blicke Grundlinien und Hauptgestalten, wobei manches sonst wenig Beachtete ins rechte Licht gerückt wird. Zu Grunde liegen der Darstellung insbesondere die „*Delitiae poetarum Germanorum*“ sowie die von dem Schreiber dieser Zeilen 1893 veröffentlichte Anthologie aus der neulateinischen Lyrik. Doch ist auch Fernerliegendes herbeigezogen. Daß sich kein vollständiges Bild ergibt, darf Manacorda nicht zur Last gelegt werden. In einem Anhang wird über die Beziehungen der deutschen Huma-

nisten und Neulateiner zu Italien gehandelt; auf diesen Gegenstand muß im dritten Bande des vorliegenden Werkes zurückgekommen werden. — Aus einer von Adalbert Schroeter in Angriff genommenen Geschichte der neulateinischen Lyrik ist eine Reihe von Einzelcharakteristiken veröffentlicht worden: „Beiträge zur Geschichte der neulateinischen Poesie Deutschlands und Hollands“ Berlin 1909. Die Arbeit hat viel Anklang gefunden; der Verfasser kann sich jedoch dem mehrfach ausgesprochenen Lobe nur mit starken Einschränkungen anschließen, so gern er die Leistung des frühzeitig Gestorbenen vorbehaltlos anerkennen möchte. Einzelne Charakteristiken, für die Vorarbeiten ausgenutzt werden konnten, sind geglückt, andere dagegen völlig mißlungen, so z. B. das Kapitel über Stigel, in dem fast alles Wichtige übersehen worden ist.

Zu den Herstellungskosten der ersten beiden Bände dieses Werkes hat die Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft einen Zuschuß gewährt; es ist mir ein Bedürfnis, dafür aufrichtigen Dank zu sagen. Auch der Verlagsbuchhandlung bin ich für ihr Entgegenkommen zu lebhaftem Dank verpflichtet. Bei den Vorbereitungen der Veröffentlichung hatte ich mich der freundlichen Unterstützung des Herrn Prof. Dr. Julius Petersen und des Herrn Prof. Dr. Friedrich Behrend zu erfreuen; beide Herrn können meines herzlichen Dankes gewiß sein.

Ein großer Teil der öffentlichen Bibliotheken Deutschlands ist bei den Vorarbeiten in Anspruch genommen worden; allen in Betracht kommenden Verwaltungen gebührt mein Dank, insbesondere der Staatsbibliothek in Berlin, die mir bei der Benutzung der eignen reichen Schätze wie der auf anderen Bibliotheken befindlichen Drucke jede mögliche Erleichterung gewährt hat.

Der treuen Helferin bei den Vorarbeiten und Korrekturen sei nur in schweigender Liebe und Verehrung gedankt.

In einem Vorwort darf persönlichen Empfindungen Raum gegeben werden; deshalb sei es gestattet, noch einmal des teuren Mannes zu gedenken, der, ohne es zu wollen, dieses Buch angeregt hat. Lebhaft steht in dem Augenblick, da ich dies schreibe, das letzte Beisammensein mit ihm vor meiner Seele. Es war im

Juni 1886; ich wollte in die Heimat reisen und kam zu Scherer, um mich zu verabschieden. Ich fand ihn heiter und gesprächig. Von den Anfällen tiefer Schwermut, deren erschütterter Zeuge ich schon ein Jahr zuvor gewesen war, blieb er in jener Stunde völlig frei. Allein vielleicht hatte er doch das Vorgefühl davon, daß wir uns zum letztenmale sahen, denn während er sonst mit der Zeit geizte, wollte er mich nicht fortlassen. Endlich mußte ich aufbrechen. Im Herbst sollte ich die Lehramtsprüfung ablegen, deren Bedeutung Scherer für die künftige Gestaltung meines Lebens, wie sie ihm vorschwebte, gering anschlug, so wichtig und segensreich sie auch für mich geworden ist. Ich teilte ihm mit, daß ich erst unmittelbar vor der Prüfung zurückkommen würde und ihn daher nicht mehr aufsuchen könnte. Er sagte scherzend: „Dann sehen wir uns bei Philippi wieder.“ Nach einem langen Händedruck trennten wir uns. Und während ich die Treppe hinunterstieg, stellte er sich erst in die Türe, dann an das Geländer und rief lachend und nickend: „Nun, bei Philippi will ich denn dich sehen.“

Ich habe ihn nicht wiedergesehen, aber unzerstörbar lebt sein Bild in mir. Und mit tiefer Dankbarkeit empfinde ich immer von neuem, was er für mein inneres Leben bedeutet. Er hat mir die den Grundlagen meines Wesens entsprechende Richtung auf das Sachliche zum Bewußtsein gebracht und durch diese Einwirkung ebenso wie durch die von ihm ausgegangenen reichen Anregungen meine wissenschaftliche Tätigkeit bestimmt. Über das Grab hinaus mit ihm in geistigem Zusammenhang zu bleiben und im Kleinen dem Vorbilde des Meisters zu folgen, war das Endziel meines Strebens. Und in beständigem Gedenken an ihn ist auch dieses Buch geschrieben. Möchte es des großen Namens, den es trägt, nicht ganz unwürdig sein!

Berlin, im Dezember 1928.

Georg Ellinger.

Inhaltsverzeichnis

	Seite
<i>Einleitung</i>	I
I. Abschnitt: Hauptvertreter und Grundzüge der neulateinischen Lyrik Italiens im 15. und 16. Jahrhundert	5
<i>Erstes Kapitel: Rückblick auf das 14. Jahrhundert</i> . .	7
Albertino Mussato S. 8. Ferreto de' Ferreti S. 10. Petrarca S. 11. Boccaccio S. 19. Antonio Loschi S. 20. Coluccio Salutati S. 23.	
<i>Zweites Kapitel: Die Humanisten des 15. Jahrhunderts</i>	25
Carlo Marsuppini S. 25. — Giovanni Marrasio S. 27. Giovanni Aurispa S. 28. Maffeo Vegio S. 29. Enea Silvio Piccolomini S. 32. Francesco Filelfo S. 37. Antonio Panormita S. 41.	
<i>Drittes Kapitel: Pontanus und die neapolitanische Akademie</i>	46
Giovanni Pontano S. 46. Jacopo Sannazaro S. 60. Michael Marullus S. 62. Gabriele Altilio S. 65. Elisio Calenzio S. 65. Giano Anisio S. 67. Girolamo Borgia S. 69.	
<i>Viertes Kapitel: Weltliche und geistliche Poeten des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts</i>	71
Pacifico Massimo S. 71. Antonio Astesani S. 74. Basinio Basini S. 75. Giannantonio Porcello S. 79. Tifernas S. 82. Giannantonio Campano S. 83. Francesco Patrizzi S. 86. Antonio Geraldini S. 86. Niccolò delle Valle S. 88. Marcantonio Sabellico S. 89. Gaspere Tribaccio S. 92. Bartholomeo Paganello Prignani S. 95. Panfilo Sasso S. 97. Antonio Urceo, gen. Codro S. 98. Octavio Cleofilo S. 102. Baptista Mantuanus S. 103. Philippus Beroaldus d. Ä. S. 107. Joh. Baptista Cantalicius S. 109. Adrian von Corneto S. 111. Piattino Piatti S. 113. Lancino Corti S. 115. Giorgio Anselmo S. 118. Giro-	

	Seite
lamo Bogni S. 120. Aurelio Augurelli S. 121. Fausto Andrelini S. 124. Girolamo Balbi S. 132. Domizio Palladio S. 137. Giannantonio Flaminio S. 138.	
<i>Fünftes Kapitel:</i> Ferrara	140
Guarino von Verona S. 141. Battista Guarini S. 142. Raffaele Zovenzoni S. 143. Janus Pannonius S. 144. Tito Vespasiano Strozzi S. 147. Boiardo S. 152. Ariosto S. 153. Ercole Strozzi S. 156. Lodovico Bigo Pittori S. 159. Celio Calcagnini S. 161. Lilio Gregorio Giraldi S. 163. Giambattista Nicolucci (Pigna) S. 164.	
<i>Sechstes Kapitel:</i> Florenz	166
Christoforo Landino S. 166. Naldo de Naldi S. 168. Raffaello Brandolini S. 170. Ugolino Verino S. 170. Michele Verino S. 170. Peregrinus Allius S. 172. Angelo Poliziano S. 172. Pico von Mirandola S. 178. Giovanni Francesco Pico von Mirandola S. 180. Pietro Crinito S. 182. Andrea Dazzi S. 185. Luigi Alamanni S. 186. Francesco Vinta S. 188. Fabio Segni S. 188. Benedetto Varchi S. 188.	
<i>Siebentes Kapitel:</i> Rom und die Blütezeit	191
Vorgeschichte	191
Die Vorgänger Leos X. und die neulateinische Dichtung S. 191. Petrus Franciscus Justulus S. 192. Petrus Curcius S. 193. Guido Postumo Silvestri S. 193.	
Die Klassiker der Blütezeit	196
Leo X. und die neulateinische Poesie S. 196. Francesco Barlettani S. 196. Pietro Bembo S. 199. Giovanni Cotta S. 200. Andrea Navagero S. 201. Baldassar Castiglione S. 202. Girolamo Fracastoro S. 204. Marco Girolamo Vida S. 206. Marco Antonio Flaminio S. 208. Francesco Maria Molza S. 215. Francesco Berni S. 218.	
Die Zeitgenossen der Klassiker	220
Angelus Colotius S. 220. Joh. Baptista Pius S. 223. Achilles Bocchius S. 225. Antonius Tebaldeus S. 226. Jacobus Sadoletus S. 227. Petrus Mellinus S. 229. Fabius Vigil S. 229. Blossius Palladius S. 229. Hieronymus Aleander S. 229. Pierius Valerianus S. 230. Janus Vitalis S. 236. Philippus Beroaldus d. J. S. 239. Julius Camillus S. 241. Benedictus Accoltus S. 242. Camillus Paleotus S. 243. Hieronymus Angerianus S. 243. Paulus Cerratus S. 245. Augustinus Beatianus S. 245. Mutius Aurelius S. 248. Zacharias Ferrerius S. 248. Andreas Fulvius S. 251.	

Baptista Fiera S. 251. Benedictus Lampridius S. 252.	
Antonius Thylesius S. 253. Franciscus Franchinus S. 255.	
Lazarus Bonamicus S. 257. Marcus Antonius Casanova	
S. 258. Faustus Sabaeus S. 259. Honoratus Fascitellus	
S. 261. Franciscus Arsillus S. 263. Der sacco di Roma	
und Petrus Cursius S. 265.	
<i>Achtes Kapitel:</i> Die norditalienischen Zeitgenossen der	
Klassiker	267
Basilio Zanchi S. 267. Niccolò d'Arco S. 269. Elio Giulio	
Crotti S. 270. Paolo Belmesseri S. 274.	
<i>Neuntes Kapitel:</i> Der Stand der Lyrik um die Mitte	
des sechzehnten Jahrhunderts	278
Laurentius Gambara S. 278. Johannes Caesarius S. 280;	
Bernardinus Rota S. 281. Ludovicus Pascalis S. 282.	
Antonius Terminus S. 284. Giannantonio Volpi S. 284.	
Antonio Cerruti S. 286. Jacobus Bonfadius S. 287. Aonius	
Palearius S. 287. Petrus Myrteus S. 288. Antonius	
Minturnus S. 288. Franciscus Spinula S. 289. Petrus	
Angelius Bargaes S. 290.	
<i>Zehntes Kapitel:</i> Nachblüte	294
Giovanni della Casa S. 295. Hippolytus Capilupus S. 296.	
Laelius Capilupus S. 298. Camillus Capilupus S. 298.	
Julius Capilupus S. 299. Hieronymus Amaltheus S. 299.	
Johannes Baptista Amaltheus S. 300. Cornelius Amaltheus	
S. 301.	
<i>Elftes Kapitel:</i> Abstieg und Niedergang	303
Antonio Taigeto S. 303. Bernardino Partenio S. 304.	
Giov. Matteo Toscani S. 306. Giovanni Carga S. 307.	
Adamo Fumani S. 309. Giovanni Battista Pinelli S. 310.	
Giovanni Francesco Bonomi S. 311. Marcantonio Bon-	
ciario S. 311. Marco Publio Fontana S. 312. Se-	
bastiano Sanleoni S. 314. Torquato Tasso S. 315.	
<i>Zwölftes Kapitel:</i> Grundzüge der Entwicklung	316
Stoffe und Formen	316
(Erwähnt und besprochen werden in diesem Teile: Gregorio	
Corraro, Francesco Zambeccari, Bartholomaeus Paiellus,	
Pomponius Gauricus, Macarius Mucius, Joh. Franciscus	
Quintianus Stoa, Claudius Tolomeus, Ludovicus Tansillus,	
Joh. Thom. Musconius, Thrypho Bentius, Hannibal Cruceus,	
Paulus Pansa, Aurelio Orsi, Jo. Franciscus Ferrarius, Ful-	
vius Cardulus, J. B. Arcutius, J. A. Palatius, Thomas	
Raius, Jo. Francisc. Bonamicus, Pompejus Ugonius.)	

	Seite
Deutschland in der neulateinischen Lyrik Italiens	339
Jacobus Sentinus S. 339. Hermolaus Barbarus S. 339.	
Johannes Baptista Possevinus S. 339. Johannes Goritz	
(Corycius) und die Coryciana S. 340. Abneigung der	
italienischen Poeten gegen die Reformation S. 344. Wider-	
wille gegen die protestantischen Neulateiner S. 345.	
Gabriel Faernus S. 346. Italienische Wanderapostel der	
neulateinischen Dichtung in Deutschland S. 347. Paulus	
Amaltheus S. 347. Petrus Bonomus S. 347. Quinctius	
Aemilianus Cimbriacus S. 348. Richardus Bartholinus	
S. 349. Richardus Sbrulius S. 350.	
 II. Abschnitt; Die humanistische Lyrik in Deutschland (von der	
Mitte des 15. bis zur Wende des 15. und 16. Jahrhunderts)	353
<i>Erstes Kapitel: Übergangserscheinungen</i>	355
Peter Luder S. 356. Samuel Karoch S. 358. Ludwig	
Dringenberg S. 359. Heinrich Boger S. 360. Henricus	
Aquilonipolensis S. 362. Joh. Faber S. 363. Konrad	
Wimpina S. 363. Martin Polich S. 364. Joh. Beussel	
(Tuberinus) S. 365. Fabian Funck S. 368. Matthias	
Funck S. 368. Sigismund Buchwald (Fagilucus) S. 369.	
Balthasar Kittel S. 371. Henning Pyrgallius S. 372.	
<i>Zweites Kapitel: Der ältere Humanismus</i>	374
Die Führer des elsässischen Humanismus S. 374. Se-	
bastian Brant S. 374. Jakob Wimpfeling S. 379. Hie-	
ronymus Gebwyler S. 382. Matthias Ringmann (Philesius)	
S. 383. Thomas Vogler (Aucuparius) S. 384. Adam Werner	
von Themar S. 385. Dietrich Gresemund d. J. S. 385.	
Engelhard Funck S. 386. Die westfälischen und nieder-	
rheinischen Humanisten und ihre Führer S. 387. Rudolf	
von Langen S. 388. Rudolf Agricola S. 389. Alexander	
Hegius S. 391. Johannes Murmellius S. 392. Jakobus	
Montanus S. 396. Bartholomaeus von Köln S. 397. Diet-	
rich Ulsenius S. 398. Jakob Canter S. 400. Andreas Canter	
S. 400. Bartholomaeus Latomus S. 400. Christophorus von	
Suchten S. 401. Nikolaus Kopernikus S. 404. Laurentius	
Corvinus S. 405. Bohuslaus von Hassenstein S. 411.	
<i>Drittes Kapitel: Die humanistische Lyrik der Blüte-</i>	
<i>zeit</i>	416
Erasmus S. 416. Hermann v. d. Busche S. 419. Jakob	
Locher S. 426. Konrad Reitter S. 434. Heinrich Bebel	
S. 435. Johannes Alexander Brassicanus S. 441. Johannes	

Ludovicus Brassicanus S. 443. Conrad Celtes S. 443. Der Schüler- und Freundeskreis des Celtes S. 461. Vincenz Lang S. 461. Ulrich Faber S. 461. Benedictus Chelidonium S. 461. Joh. Pinicianus S. 463. Joh. Rhagius Aesticampianus S. 463. Ulrich von Hutten S. 465. Franciscus Faber S. 478. Hermannus Trebelius S. 482. Caspar Ursinus Velius S. 484. Georgius Logus S. 493. Johannes Hadus-Hadelius S. 496. Joachim Vadian S. 501. Joh. Aventin S. 503. Philipp Engelbrecht S. 503. Heinrich Glarean S. 503.

Einleitung.

Die neulateinische Sprache verdankt ihre Entstehung dem Humanismus; etwa seit der Mitte des 15. Jahrhunderts ist sie völlig ausgebildet. Allein ihre Wurzeln reichen in frühere Zeit zurück. Als Petrarca und Boccaccio der mittelalterlichen Geisteswelt ein selbständiges Bildungsideal gegenüberstellten, begannen sie sich auch von der das Mittelalter beherrschenden Sprache, dem Mittellatein, loszulösen und sich in Wortschatz und Satzform dem klassischen Latein wieder stärker zu nähern, als es im Mittelalter der Fall gewesen war. Allein die Trennung vom Mittellatein und der Anschluß an die Sprache der Klassiker vollzog sich langsam. Nach wie vor blieben nicht bloß die spät-römischen Schriftsteller, sondern auch die Kirchenväter vorbildlich. Zudem widersetzte sich Petrarcas starke Eigenart der steifen Regelmäßigkeit; das ungestüme Drängen und Wogen seiner Seele ließ eine Anerkennung pedantischer Vorschriften nicht zu; auch im Ausdruck sollten dem freien Regen und Bewegen des Geistes keine Schranken gesetzt werden. So kommt es, daß im Zeitalter Petrarcas die Sprache noch einen Übergangscharakter trägt; das Neulateinische kündigt sich bereits an, aber die entscheidenden Merkmale sind noch nicht aufgestellt. Das geschah erst im 15. Jahrhundert. Petrarca hatte die Macht der Antike empfunden, aber sich ihr nicht widerstandslos gebeugt; im 15. Jahrhundert erhält jedoch das klassische Altertum kanonisches Ansehen, und diesem Vorgange entspricht es, daß sich nunmehr auch die Sprache grundsätzlich vom Mittellateinischen scheidet und nur das klassische Latein als vorbildlich anerkennt, wobei allerdings der Kreis der nachahmungswürdigen Schriftsteller weit gezogen wird. Der unbedingten Hingabe an die Antike, wie sie sich während des 15. Jahrhunderts in der Aneignung des Sachlichen offenbart, läuft also die Ausbildung der neuen Sprache,

des Neulateins, parallel, und damit war die Form gefunden, in der der Gebildete seit dem 15. Jahrhundert zu seinesgleichen sprach.

Nach dieser Bestimmung des Ursprungs der neulateinischen Sprache würde als neulateinische Dichtung alle literarische Kunstübung etwa seit der Mitte des 15. Jahrhunderts zu bezeichnen sein. Das trifft für Italien zu. Hier bildet sich frühzeitig eine bestimmte Überlieferung in der neulateinischen Poesie aus, und diese setzt sich um so leichter durch, als sie, wie noch zu zeigen sein wird, schon durch die lateinischen Dichter des 14. Jahrhunderts, insbesondere durch Petrarca, vorbereitet worden war. In Deutschland, das erheblich später und erst nach dem Vorgange Italiens in die Bewegung eintrat, sind die bezeichnenden Merkmale der neulateinischen Poesie erst in den Anfangsjahrzehnten des 16. Jahrhunderts erkennbar. Gelegenheitspoesie in gutem, weit häufiger aber noch in üblem Sinne, Reisegedicht, Ekloge, Heroide und verwandte Gattungen werden die Gebiete, an denen fast jeder Poet seine Kräfte erprobte; bestimmte typische Wendungen und Grundgedanken kehren regelmäßig wieder. Die fast ausschließliche Herrschaft dieser Formen entscheidet in Deutschland über die Zugehörigkeit zur neulateinischen Dichtung. Diese trägt einen schulmäßigen Charakter, und es erscheint daher als eine innere Notwendigkeit, daß sie mit dem Zeitalter des schulmäßigen Betriebes der Wissenschaften zusammenfällt. Allerdings bezeichnet man vielfach noch das Gelehrtentum des 16. Jahrhunderts als Humanismus. Allein der Name ist irreführend. Denn die Epoche Melanchthons und Johannes Sturms hat zwar wichtige humanistische Grundgedanken übernommen, aber der Bewegung fehlt gerade der bezeichnendste Zug, nämlich der mächtige Schwung, der den Humanismus beflügelte hatte.

Der (im engeren Sinne) neulateinischen, seit dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts einsetzenden Poesie geht in Deutschland die humanistische Dichtung voran (etwa von 1475 an). Diese ist noch nicht in so enge Grenzen eingezwängt wie die spätere Schulpoesie; die Persönlichkeit ordnet sich noch nicht widerstandslos den handwerksmäßigen Regeln und den herkömmlichen Formen unter. Auf der anderen Seite läßt sich jedoch der Zusammenhang zwischen diesen beiden Perioden nicht verkennen. Denn die (im engeren Sinne) neulateinische Poesie

setzt nur das vom Humanismus Begonnene fort; fast alles, was das Wesen der neulateinischen Dichtung ausmacht, findet sich im Keime bereits in der humanistischen ausgebildet.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß der deutsche Humanismus ein eingeführtes Gewächs ist; in der Hauptsache stammen die grundlegenden Gedanken aus Italien. Wenn sie so schnell Verbreitung fanden, so erklärt sich dies im wesentlichen daraus, daß ihnen in Deutschland vielfach eine Vorliebe für die römischen Schriftsteller entgegenkam. Ganz ähnlich wie mit der großen Geistesbewegung des Humanismus verhält es sich mit der neulateinischen Dichtung (einschließlich der humanistischen). Das Wesentliche ihres Gehaltes entstammt der gleichartigen italienischen Poesie; die von dort ausgegangenen Anregungen sind in Deutschland aufgenommen, selbständig fortgebildet, erweitert und vertieft oder verflacht worden. So sehr auch die neulateinische Dichtung Deutschlands einen ganz bestimmten Nationalcharakter aufweist, an ihrer Abhängigkeit von der neulateinischen Poesie der Italiener ist nicht zu zweifeln. Auf der anderen Seite konnte es aber nicht anders sein, als daß die bisherige lateinische Versdichtung in Deutschland nicht sofort verdrängt wurde, sondern sich noch längere Zeit neben dem fremden Vorbilde erhielt. So kommt es zu einem Übergangszustande: mittellateinische und neulateinische Poesie kämpfen eine Zeitlang um die Herrschaft, und das unsichere Schwanken zwischen Altem und Neuem, das sich naturgemäß am deutlichsten in Sprache und Metrik offenbart, aber doch auch im Inhalt zu spüren ist, dauert noch bis tief in die humanistische Zeit, ja noch in die Tage des nachhumanistischen Gelehrtentums hinein; erst dann werden die letzten Reste der mittelalterlichen Kunstübung endgültig beseitigt.

Nach dem Gesagten würde eine Geschichte der neulateinischen Dichtung Deutschlands im 16. Jahrhundert ohne beständige Rücksichtnahme auf die gleichartige italienische Poesie unmöglich sein. Das gilt insbesondere für den wichtigsten und folgenreichsten Zweig dieser Literatur, für die Lyrik. Für diese ergibt sich daher mit Notwendigkeit folgende Anordnung:

1. Zunächst ist die Geschichte der italienischen Lyrik des 15. und 16. Jahrhunderts in ihren Grundzügen darzustellen; nur auf diese Weise läßt sich erkennen, was die Lyrik der deutschen Neulateiner Italien verdankt, und inwiefern sie eigne Wege geht.

2. Alsdann sind die wichtigsten Träger jenes Übergangszustandes zu behandeln, der eintreten mußte, als die italienisch-humanistische Lyrik auf die noch in der Praxis der mittellateinischen Poesie befangenen deutschen Dichter zu wirken begann.

3. Die allmähliche Lösung von der mittelalterlichen Welt vollzieht sich im Humanismus, die endgültige Scheidung von der mittellateinischen Dichtung in der humanistischen Poesie. Auf diese muß daher zunächst eingegangen werden.

4. Mit dem Erfurter Poetenkreise, dessen älteste Mitglieder noch Vertreter der humanistischen Blütezeit und demnach zur Hälfte auch Vertreter der humanistischen Poesie sind, betritt dann die Darstellung ihr eigentliches Gebiet, das der neulateinischen Lyrik im engeren Sinne.

Soweit Deutschland in Betracht kommt, umfaßt also das vorliegende Buch die Geschichte der lateinischen Lyrik vom endenden 15. bis zum beginnenden 17. Jahrhundert, also etwa die Jahre von 1450—1618.

I.

Hauptvertreter und Grundzüge der neulateinischen Lyrik Italiens im 15. und 16. Jahrhundert

Erstes Kapitel.

Rückblick auf das 14. Jahrhundert.

Zu einer geschlossenen, von den verschiedenartigsten Geistern getragenen Macht erstarkt die neulateinische Poesie Italiens erst im 15. Jahrhundert. Wohl wird sie schon vorher durch eine mächtige Persönlichkeit vertreten, wohl streckt sie bereits im Trecento ihre Fühler über die Landesgrenzen hinaus. Allein noch handelt es sich um vereinzelte Zeichen; von einem durchgehenden Zusammenhange kann nicht die Rede sein. Erst seit sich am Anfange des 15. Jahrhunderts das kanonische Ansehen der Antike durchgesetzt hatte, begann der ununterbrochene nachahmende Wetteifer mit den römischen Dichtern und wirkte bald darauf auch vorbildlich, fortzeugend nach außen. Wer die neulateinische Lyrik Italiens in ihrer Bedeutung für die gleichartige Literatur Deutschlands zu erfassen sucht, hat daher ein Recht, bei der Musterung der Hauptvertreter mit dem 15. Jahrhundert zu beginnen.

Allein trotzdem ist es nicht möglich, die vorhergehende Epoche ganz auszuschließen. Ohne einen Rückblick auf das 14. Jahrhundert würde das Bild unvollständig bleiben. Denn die Kraft, durch welche die Neulateiner einen entscheidenden Fortschritt innerhalb des Entwicklungsganges der modernen Lyrik anbahnen sollten, äußert sich bereits im Trecento mit voller Stärke. Das war kein Zufall: der Drang des Dichters, dem individuellen Gefühl die Zunge zu lösen, entsprach durchaus dem Wesen eines Zeitalters, als dessen Kennzeichen mit Recht das Streben gilt, die Persönlichkeit aus den Fesseln des Zwanges zu befreien. Und wie dieser, freilich von nachgelalltem Formelkram oft überwucherte Wesenszug, so weisen auch zahlreiche poetische Formen und Grundgedanken, die in der neulateinischen Lyrik bis zu ihrem Abblühen beständig wiederkehren, in die frühhuma-

nistische Zeit zurück. Gewiß entstammt die Prägung, in der diese Elemente gewirkt haben, erst dem 15. Jahrhundert, aber ihren Ursprung verdanken sie dem Trecento.

Es erscheint daher innerlich begründet, wenn man den Vater des italienischen Humanismus auch den Vater der neulateinischen Lyrik nennt. Freilich hat diese Seite von Petrarcas Schaffen bei seinen italienischen Nachfolgern nicht immer das verdiente Lob gefunden. Schon im Laufe des 15. Jahrhunderts regt sich in Italien die Kritik: wohl werden Petrarcas Leistungen in der Landessprache bewundernd anerkannt, aber an seinen lateinischen Poesien fand man viel auszusetzen, was allerdings angesichts der gänzlich veränderten Stellung zum klassischen Altertum begreiflich erscheint. Wie weit derartige Urteile in Italien verbreitet waren, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. In Deutschland scheint die unmittelbare Wirkung der lateinischen Lyrik Petrarcas ebenfalls nur gering gewesen zu sein; im „Ciceronianus“ stellt Erasmus fest, daß Petrarcas lateinische Schriften zur Zeit der Abfassung des Werkes in Deutschland wenig mehr gelesen wurden. Allein es fehlt nicht an Zeugnissen für die Tatsache, daß gerade die vorzüglicheren deutschen Lyriker in Petrarca ihren Ahnherrn sahen. Und dieses Gefühl wurde in ihnen übermächtig, wenn sie, wie der größte Neulateiner Deutschlands, Petrus Lotichius Secundus, zu Arquà an Petrarcas Grabe standen. Noch einer der begabteren Lyriker des ausgehenden 16. Jahrhunderts, Johann Lauterbach in Noschkowitz, erzählt (1597), daß die sangesfrohe Dichterschar (*arguta pubes*) an Petrarcas Grabe zusammenströme, um sich durch den toten Heros zum Gesange begeistern zu lassen.

Wie es sich indessen auch mit dem Nachleben der lateinischen Lyrik Petrarcas verhalten mag, daran läßt sich nicht zweifeln, daß er zuerst für die feineren seelischen Regungen das erlösende Wort gefunden hat. Allerdings war er auch in dieser Beziehung nicht unvorbereitet. Denn bereits bei Albertino Mussato (1261 bis 1330) macht sich das Persönliche so deutlich geltend, daß schon er unter die Vorläufer der modernen Lyrik eingereiht werden muß.

Wohl behandeln seine „Episteln oder Sermonen“ vielfach unpoetische Gegenstände; sie verbreiten sich über Naturerscheinungen, Mißgeburten usw. und kündigen damit, Liebhabereien des Mittelalters fortsetzend, eine Richtung an, die namentlich in Deutschland eifrige Pflege fand. Aber die besseren dieser

Episteln, ebenso die beiden Elegieen, von denen eine merkwürdigerweise in Hexametern geschrieben ist, legen doch davon Zeugnis ab, daß das unmittelbare seelische Bedürfnis zur Aussprache gezwungen hat. Da bespricht Mussato z. B. die Frage, aus welchem Grunde man ihm die Ehre der Dichterkrönung zugedacht hat, und er benutzt die Gelegenheit, um über sein Schaffen, insbesondere über sein Trauerspiel: „Ecerinis“ zu reden und das Wesen des Tragischen zu erörtern; oder er tritt als echter Humanist gegen die Verkleinerer der Poesie auf; oder er verweilt bei persönlichen Fragen, wie sie sich aus dem Freundschaftsverkehr ergaben; oder er preist Kaiser Heinrich VII., dessen Geschichte er geschrieben hat, und begrüßt ihn bei seiner Ankunft in Italien. Aber am reinsten äußert sich das persönliche Element in einer Elegie, die mit Recht schon immer die Aufmerksamkeit der Betrachter erregt hat. Der Dichter erwägt in ihr, ob er seinen 55. Geburtstag feiern solle oder nicht. Da schaut der Mann, der sich durch eigne Kraft aus ärmlichen Verhältnissen zum angesehenen Paduaner Staatsmann emporgeschwungen, zurück auf seine bedrängte, aber glückliche Jugend sowie auf die nicht immer innere Zufriedenheit bringenden großen Erfolge seines späteren Lebens, und dieser Rückblick kann unmittelbar oder mittelbar weiter gewirkt haben, denn in der humanistischen und neulateinischen Lyrik, insbesondere der Deutschlands, kehren ähnliche selbstbiographische Abrisse mehrfach wieder. Durchaus persönlichen Charakter tragen auch Mussatos religiöse Dichtungen. Er nennt sie (mit einem augustinischen Ausdruck) Selbstgespräche, Soliloquien, obgleich der Name nur zum Teil zutrifft: denn es handelt sich überwiegend um Anreden an die Dreieinigkeit, an den hl. Geist, an die Jungfrau Maria, an Paulus und Augustin; und doch sagt die gewählte Bezeichnung nichts Falsches, denn der bedrängte Dichter schüttet in diesen Bekenntnissen sein Herz aus und erfleht in dem aufreibenden Kampfe zwischen Geist und Fleisch, zwischen Wollen und Vollbringen den Beistand der Himmlischen. Unter den übrigen Gedichten ragt namentlich ein Hymnus auf die Passion hervor, abgefaßt in einer sehr freien sapphischen Strophe (der adonische Vers folgt hier anstatt nach der dritten erst nach der achten Zeile). In starken Farben wird die Verblendung der Juden, Christi Trauer über sein irregeleitetes Volk und insbesondere der Schmerz der Maria ausgemalt. Eine wahrhaftige innere

Teilnahme sucht offensichtlich nach dem entsprechenden Ausdruck; aber freilich greift Mussato zuweilen fehl, und bereits kündet sich ein Erbübel der neulateinischen Dichtung an, die gehäuften Beispiele aus dem Altertum, denen sich noch der für Mussato besonders naheliegende Ezzelino anschließt:

„*Quis tuos, Christi genetrix Maria,
Non gemat tantos miserans dolores?*“

fragt der Dichter und fährt fort: „Procrustes würde jammernde Laute hervorbringen, Busiris schauernd weinen, der stolze Pharaon seinen Sinn ändern, die Wildheit des grausen Nero würde sich in milder Brust stillen“.

Eine ähnliche Stellung wie Mussato nimmt Ferreto von Vicenza ein (geb. wahrscheinlich 1297). Sein Lobgesang auf den Ursprung der Scaliger zu Ehren Cangrandes von Scala gehört nicht in diesen Zusammenhang und wird später kurz berücksichtigt werden. Von seiner, meist den jüngeren Jahren entstammenden Lyrik sind nur wenige Bruchstücke bekannt geworden; es läßt sich aus ihnen kein sicheres Bild gewinnen. Nur zwei Gedichte liegen vollständig vor: ein Trauer- gesang auf Ferretos Lehrer in der Poesie Benevenuto Campesani und ein Mahnruf an Albertino Mussato, den Toten poetisch zu verherrlichen (beides 1313). An sich von keiner großen Bedeutung, gewinnen beide Dichtungen an Wert, wenn sie im Hinblick auf die spätere Entwicklung der neulateinischen Poesie betrachtet werden. Denn sowohl der Trauer- gesang wie die Aufforderung an befreundete Poeten, dem Toten ein Grab- lied zu singen, werden stehende Formen der gelehrten Dichtung. Darüber hinaus aber begegnen bei Ferreto schon Züge, die im Verlauf der nächsten Jahrhunderte in der Epicedienliteratur immer wiederkehren und sich allmählich zu typischen Wen- dungen auswachsen, so die Schilderung der allgemeinen Klage der Dichter und des Musenhains, der Vergleich mit den Großen des Altertums, der Vorwurf gegen die Parze, daß sie gerade die Besten wegrafft:

„*At saltem egregio potuisti parcere vati,
Impia, quem morsu pressisti saeva recenti,
Vitalesque suo rapuisti corpore sensus.*“

Wie man jetzt den Beginn des Humanismus beinahe um ein Jahrhundert früher ansetzen muß als es vordem geschehen ist,

so wird man auch genötigt sein, die Wurzeln der humanistischen und der (im engeren Sinne) neulateinischen Poesie bereits im endenden 13. und beginnenden 14. Jahrhundert zu suchen, wenn auch die entscheidende, vorbildlich gewordene Form erst im 15. Jahrhundert gefunden worden ist. Jedenfalls sind wenigstens in einem Punkte bei Ferreto schon die Vorklänge vernehmbar. Und wenn Mussato in der angeführten Stelle, Anregungen der Klassiker ausführend, bei dem Leiden Christi auch die hartherzigsten Sünder weinen läßt, so genügt es, um den mittelbaren Zusammenhang mit der späteren Entwicklung darzutun, auf ein Gedicht Huttens zu verweisen, wo es sich freilich um das eigne Geschick des Dichters handelt:

*Tunc Phalaris potuit posito flevisse iuenco,
 Busiris moestum congemuisset opus, . . .
 Movissem torvumque Scynim crudumque Procrusten . . .*
 (Klagen gegen die Lötze, I, 1; 57ff.)

Daß einzelne Gattungen und Grundgedanken der neulateinischen Poesie sich schon sehr frühzeitig vorbereiten, leidet demnach keinen Zweifel. Aber wichtiger ist die Tatsache, daß schon bei Mussato, in erheblich geringerem Maße auch bei Ferreto von Vicenza, die Persönlichkeit ihr Recht geltend zu machen beginnt. Allerdings handelt es sich vorläufig nur um einen Übergangszustand; der Bann der mittelalterlichen Kunstübung ist noch nicht durchbrochen. Umgekehrt verhält es sich mit Petrarca; seine „metrischen Briefe“ gehören einer neuen Zeit an, und nur in Einzelfällen ist ein Nachhall des mittelalterlichen Geistes vernehmbar. Wie Petrarca der erste moderne Mensch war, so ist er der erste moderne Lyriker. Sein Platz innerhalb der Entwicklung der neulateinischen Lyrik ist damit bezeichnet. Wohl schlug Petrarca im Vergleiche zu dem begonnenen großen Epos den Wert dieser Seite seines Schaffens gering an; die Muse erschien ihm hier gewissermaßen im Hauskleide, ungekämmt und in vernachlässigter Tracht. Aber gerade daß der Dichter sich auf diesem Gebiete so weit gehen ließ, als es seine Charakteranlage gestattete, verleiht den lyrischen Schöpfungen den Erdgeruch der Wirklichkeit. Denn alles, was an äußeren und inneren Begebenheiten in den Kreis seines Daseins trat, wird aus der augenblicklichen Stimmung heraus ergriffen und gestaltet, die tief aufwühlenden Zeitfragen ebenso wie seine Beziehungen zu

den Großen dieser Erde; der Wunsch, die lange verachtete Poesie zu neuer Blüte zu bringen und ihr einen sicheren Zufluchtsort zu gründen; die mit dem Namen Petrarca's für immer verknüpfte Liebe, und daneben die Leiden und Freuden seines Aufenthaltes in dem lärmgefüllten Avignon oder in der stillen Klause zu Vacluse. Aber das von außen Kommende muß doch schließlich hinter dem Regen und Bewegen des eigenen Herzens zurücktreten; die Hauptanziehungskraft der lateinischen Lyrik Petrarca's beruht im letzten Grunde darauf, daß der Dichter sein Inneres aufschließt und in ein von widerstreitenden Empfindungen hin- und hergeworfenes Gemüt blicken läßt.

Es wäre indessen falsch, wenn man die Gewalt der äußeren Eindrücke unterschätzen wollte. Auf das tiefste empfindet Petrarca das Unglück seines Vaterlandes, und namentlich der jetzt lebende Deutsche kann nicht ohne Erschütterung die Worte lesen, in denen der Blick auf die glanzvolle Vergangenheit das ganze Elend der von Fremden unterdrückten, ausgesogenen Heimat zum Bewußtsein bringt. Verwandt mit diesem bitteren Schmerz ist der Unwille darüber, daß das Haupt der Christenheit noch immer seinen Sitz im Auslande hat; Petrarca erhebt selbst die Stimme, um den Papst zur Rückkehr nach Rom zu bewegen. Wie diese großen Fragen, so finden die kriegerischen Wirren der Zeit ihren Widerhall. Neben dem Quälenden klingt jedoch auch das Erfreuliche wider, so insbesondere das Verhältnis zu seinem ihm geistig nahestehenden Gönner, König Robert von Neapel, dessen Hinscheiden ihm dann das vergangene Glück schmerzvoll in die Erinnerung ruft. Allein nirgends begnügt sich der Dichter mit einer bloßen Wiedergabe des Tatsächlichen; dies wird vielmehr überall durch die Teilnahme des Gemütes belebt, und der Stärke der Empfindung werden Ausdruck und Bilder meist gerecht. So wenn das um die Abwesenheit des Papstes trauernde Rom in der Gestalt eines um den Verlust des Gatten sich härmenden Weibes erscheint, das immer sehnsüchtig seinen Blick über die Meeresfluten nach der Richtung hin sendet, wo der Geliebte weilt. In den ausgeführten Schilderungen werden nicht selten übermäßig viele Einzelheiten zusammengepackt, so daß die Anschaulichkeit darunter leidet, aber es fehlt doch in solchen Fällen nicht an knappen, bezeichnenden Worten, und den Überdruß, der durch allzugenaue Beschreibung so leicht erweckt wird, weiß Petrarca vielfach dadurch zu vermeiden,

das er das Darzustellende in der Wirkung auf einen anderen nahebringt. Wenn er die einzelnen Reize seines Vaterlandes nacheinander vorführt, dann findet auch das aufzählende Verfahren eine innere Rechtfertigung: die trotzigen Barbaren kommen über die Alpen, und nun müssen sie bewundernd sehen, wie Kunst und Natur gewetteifert haben, das italische Land zu schmücken: man meint sie zu erblicken, wie sie hindurchziehen und sich ihnen eine Schönheit nach der anderen erschließt. Was hier die beinahe dramatische Einkleidung, das bewirkt anderwärts die innere Wärme, mit der Petrarca das Lob Italiens verkündet. In diesen ergreifenden Zeugnissen der Vaterlandsiebe ist der Eindruck ganz einheitlich. Aber auch Gegensätze beugen oft der Eintönigkeit vor. Die Umgebung König Roberts, sich durch mancherlei Kurzweil die Zeit vertreibend, daneben der König selbst, den Rätseln der Natur und des Lebens nachsinnend, auch das eigene Los sorgenvoll erwägend, und das Ganze in eine paradiesische Umgebung hineingestellt, die wieder in ihrer Wirkung auf einen empfänglichen Freund nahegebracht wird. Schon in dieser Schilderung bedient sich der Dichter zur Vergegenwärtigung des Natureindrucks mythologischer Figuren; aber er vermeidet äußerliche Herübernahme und weiß dem Abgestorbenen einen neuen Geist einzuhauchen. Noch in stärkerem Maße offenbart sich dies bei einer anderen Gelegenheit. Zu den schönsten Bildern äußeren Geschehens, die er entworfen, gehört der Bericht über das furchtbare Unwetter, durch das sein ländliches Besitztum schwer beschädigt wurde. Auch in dieser Epistel erscheinen die Naturkräfte als mythologische Gestalten, aber sie werden ihres schemenhaften Charakters entkleidet und verstärken die Anschaulichkeit des düsteren Gemäldes. Dieses ist aber trotz der genauen Vergegenwärtigung doch wieder persönlich gewendet: man sieht den Dichter selbst, wie er vom Bette springt, wie ihm nacheinander die einzelnen Schäden ins Auge fallen, die die grausen Gewalten angerichtet, wie er den Anblick der Verwüstung nicht mehr ertragen kann. Nur ausnahmsweise zeigen jedoch die Bilder aus seiner ländlichen Einsamkeit so schauriges Gepräge: meist walten idyllische Züge vor. Petrarca eröffnet einen neuen Lebenskreis. Der mittelalterliche Einsiedler zog sich von der Welt zurück, um ganz seinem Gotte zu leben; hier erscheint zum erstenmale der moderne Mensch, der sich selbst und die Natur sucht, und der den Verkehr mit seinen Büchern allem

anderen Umgang vorzieht. Und für diese neue Daseinssphäre hat Petrarca die entscheidenden lyrischen Klänge gefunden; in zahlreichen reizvollen Einzelzügen führt er sich selbst ein, wie er durch Feld und Wald streift, oder wie ihn in der behaglichen Studierstube die Briefe der Freunde und noch mehr die geliebten Alten erfreuen, deren Schriften der Vorwelt erhabene Gestalten leibhaftig entsteigen und ihn in seiner Weltentrücktheit aufsuchen.

Immer ergreift Petrarca da am stärksten, wo er sein Herz rückhaltlos öffnet. Nicht bloß der mächtige Drang des Inneren treibt ihn zum Selbstbekenntnis; vielmehr scheint schon die Einsicht vorhanden zu sein, daß als Stoff jeder echten Lyrik das Innenleben des Menschen angesehen werden muß. Es gemahnt durchaus an die berühmte Szene auf dem Mont Ventoux, wo Augustin ihm die gleiche Erkenntnis in noch umfassenderem Sinne erschloß, wenn es in unseren Episteln einmal heißt (II, 3):

*„Heu furor, heu funesta lues, heu flebilis error!
Omnia malle hominem, quam se discernere; sic ne
Ultima cura sui est, quam par fuit esse priorem?
Non peregrina quidem, sed me mihi noscere tantum
Jussit Apollinei celebris sententia templi.“*

Sicher hat diese Überzeugung seine Lyrik beflügelt und ihr stärkere Akzente verliehen. Die wechselnden Regungen einer beweglichen Seele kommen immer aufs neue zum Ausdruck. So in den schönen Laura-Gedichten, am ergreifendsten jedoch in der Krone seiner lyrischen Schöpfungen, dem Selbstgespräch zur Zeit der Pest (I, 15; 1348). Wie lebendig tritt hier alles heraus: seine Angst, seine Trauer um die weggerafften Freunde, seine Unfähigkeit, sich für die Ewigkeit vorzubereiten und auf die irdischen Güter, insbesondere auf Ruhm und Ehre, zu verzichten; in dem Durcheinanderwogen dieser quälenden Gedankengänge zeigt sich gleichsam hüllenlos ein bedrängtes Menschenherz, das einen festen Halt sucht, ohne ihn finden zu können.

Auch der Lieblingsvergleich Petrarcas erschließt vielleicht ein Stück des Innenlebens. Am häufigsten begegnet das Bild von dem Schiffer auf dem Meere, der sich Sturm und Fluten entgegenstemmt. Schwerlich ist die beständige Wiederkehr dieses Vergleichs ein Zufall. Vielmehr kommt in ihm das Streben des Dichters zum Ausdruck, die wogende Flut der Gedanken

und Empfindungen und die damit verknüpften Leiden zu meistern oder wenigstens einzudämmen.

Sicher ist der Inhalt dieser Gedichte modern. Von der Sprache kann man nicht das gleiche sagen. Sie behält unbedenklich noch viele Wendungen aus dem mittelalterlichen und altkirchlichen Latein bei. Auch in der Metrik erinnert noch manches an das Mittelalter. So z. B. die gelegentliche Verwendung des Reims: Petrarca bedient sich zwar nicht des Binnenreimes, wie beim leoninischen Hexameter, sondern des Endreims (I, 6):

*„Hic profugas fessasque dedi requiescere musas,
Et tibi nobiscum locus est, nisi forte recusas.“*

Allein die Herübernahme solcher Bestandteile tut dem modernen Empfindungsgehalt keinen Abbruch. Denn gerade dadurch, daß sich der Dichter in der Sprache nicht ängstlich an die klassischen Vorbilder anklammert, gewinnt er die Möglichkeit, in einer freien Form das geeignete Gewand für den Erguß einer leidenschaftlich bewegten Seele zu finden.

Daß in diesen lateinischen Dichtungen ein ganz neuer Ton angeschlagen wird, läßt sich vielleicht am besten erkennen, wenn man Petrarcas Sonette daneben hält. In den metrischen Briefen der Vorklang einer echten Lyrik, in den Sonetten der Nachhall aus der spitzfindigen Formelwelt der Troubadours. Es ist daher kein Zufall, daß die italienische Dichtung, in der sich Petrarca am freiesten bewegt, der „Canzoniere“, mannigfache Berührungen mit den „metrischen Episteln“ aufweist.

Über den großen, in die Zukunft weisenden Vorzügen dieser Lyrik dürfen die Schattenseiten nicht vergessen werden, denen allerdings ebenfalls eine lange Nachwirkung beschieden war. Schon bei Petrarca tut sich der zwiespältige Charakter der neulateinischen Dichtung kund. Auf der einen Seite befreit sie das Gefühl aus den einengenden Banden. Andererseits ist sie jedoch von der Antike abhängig und kann die Spuren dieser Dienstbarkeit nicht verleugnen. Wohl nahm Petrarca, wie bereits erwähnt, in der Sprache dem Altertum gegenüber eine selbständige Stellung ein, aber der Inhalt der klassischen Literatur überwältigte auch ihn. Und der Wunsch, so viel wie möglich von diesem köstlichen Gut in seine Dichtung hineinzuziehen, führt auch schon bei ihm zu den entsetzlichen Schulfuchssereien, die so häufig den Genuß

der neulateinischen Poesie verleiden: seitenlang werden Beispiele aus der antiken Geschichte und Literatur aufeinandergehäuft.

Doch nicht allein in diesem Punkte erscheint die spätere neulateinische Dichtung schon bei Petrarca vorgebildet. Manche der Gattungen, die namentlich für die deutsche Entwicklung bezeichnend sind, tauchen bereits auf, die Trauer- und Trostgedichte, bei Petrarca freilich noch nicht auf das Handwerksmäßige herabgedrückt, die allegorische Heroide (Brief der Kirche an den Papst). Aber auch in Einzelheiten finden sich Übereinstimmungen, wobei es ganz gleichgültig ist, ob eine Abhängigkeit stattgefunden hat oder nicht. Petrarca läßt in jener Schilderung des verwüstenden Unwetters die Sterne wie lebende Wesen leiden oder wirken; ganz ähnliche Personifikationen der Himmelskörper begegnen zwei Jahrhunderte später bei dem größten deutschen Neulateiner, bei Petrus Lotichius Secundus. Auch ein mittelbarer Zusammenhang würde beweisen, wie stark die „metrischen Briefe“ auf die Folgezeit gewirkt haben.

Vielleicht war der Einfluß noch größer, den ein anderes Werk Petrarcas mittelbar oder unmittelbar auf den Werdegang der neulateinischen Dichtung, insbesondere auf den Deutschlands, ausgeübt hat: seine Eklogen. Die Hirtendichtung ist eine der beliebtesten Formen der Renaissancepoesie geworden. Die Vorliebe für diese Gattung mag durch die Tatsache verursacht sein, daß sich gerade in einem Zeitalter verfeinertster Bildung die Sehnsucht nach der Natur mit verdoppelter Stärke zu regen pflegt. Muster für die Ekloge boten Virgil, Calpurnius Siculus, Nemesianus, seit dem 15. Jahrhundert auch die griechischen Bukoliker. Trotz der Neigung zur Idylle verging jedoch in der neulateinischen Dichtung Italiens geraume Zeit, bis man den dieser Stimmung entsprechenden Ton gefunden hatte. Vollständig ist die Aufgabe erst um 1500 durch die Dichter der Blütezeit gelöst worden. Es hat einen eigenen Reiz zu beobachten, wie allmählich der zu wirklicher Hirtendichtung führende Trieb immer mächtiger wird und nach dem Vorgange des Pontanus u. a. schließlich bei Naugerius und Flaminius die ihn bisher einengenden Schranken völlig durchbricht. Das stärkste dieser Hemmnisse war die Allegorie. Virgil hatte in seinen Eklogen gelegentlich persönliche Verhältnisse in hirtenthümlicher Verkleidung dargestellt; es kam dazu, daß man auch im Mittelalter und der beginnenden Neuzeit einer anderen Ekloge, der berühm-

ten vierten, einen tiefen Sinn unterlegte. So gelangte man zu der Form der allegorischen Ekloge, d. h. man ließ zwar Hirten auftreten, aber diese boten nur die Decknamen für Zeitgenossen oder Freunde, und in den Hirtengesprächen wurden die den Dichter bewegenden, weit von jeder Idylle abliegenden Fragen verhandelt. Einem wirklich poetischen Eindruck derartiger Werkchen stand schon die Tatsache entgegen, daß sie ohne Erklärung unverständlich blieben, weshalb z. B. in Deutschland Eoban Hesse unmittelbar nach der Überschrift der Ekloge deren eigentlichen Sinn angab, um so dem Verständnis des Lesers nachzuhelfen. In ihren Anfängen reicht die allegorische Ekloge tief in das Mittelalter zurück. Wenn, was wohl wahrscheinlich ist, die beiden unter dem Namen Dantes überlieferten Eklogen von diesem herrühren, so hätte der gewaltige, zwischen Mittelalter und Neuzeit stehende Geist auch in diesem Punkte die Verbindung zwischen den beiden Epochen hergestellt; in seinen Eklogen (um 1320) wird ebenfalls, ähnlich wie in den mit ihnen zusammenhängenden beiden Eklogen des Johannes de Virgilio (um 1320), das Hirtenkostüm zur bloßen Maskenform; Dante bedient sich der äußeren Einkleidung, um den Gebrauch der Landessprache bei der Behandlung erhabener Gegenstände zu rechtfertigen oder eine Einladung abzulehnen. Allein Dantes über Gebühr gepriesene Eklogen haben schwerlich einen Einfluß auf die Folgezeit ausgeübt; der entscheidende Anstoß ging vielmehr auch auf diesem Gebiete von Petrarca aus.

Petrarcas „*carmen bucolicum*“, wie er die Gedichte in ihrer Ganzheit nannte, zerfällt in zwölf Eklogen, in keiner von ihnen wird die Form innerlich gerechtfertigt. Wie Petrarca sie handhabt, lehrt am besten eine Durchnahme des einzelnen, und da sich diese bei allen Teilen des Werkes unmöglich durchführen läßt, möge ein bezeichnendes Beispiel herausgegriffen werden. In der fünften Ekloge: „Die Kindesliebe der Hirten“ schlägt der eine Schäfer dem Bruder vor, der Mutter das zerfallene Haus wieder neu aufzurichten; darüber kommt es zu ziellosen Auseinandersetzungen, bis ein Bote mit der Nachricht erscheint, daß der dritte, jüngste Bruder schon den Grund zum neuen Hausbau gelegt und auf den ländlichen Gefilden einen glückseligen Zustand herbeigeführt habe. — An sich betrachtet, vermag in dieser Dichtung weder der Gegenstand noch die Aus-

führung anzuziehen; beides gewinnt einen Wert nur durch die zugrunde liegende tiefere Bedeutung. Diese aber würde niemand erraten können, trotzdem in die Namen der Hirten einige allerdings tief versteckte Anspielungen hineingeheimnist worden sind; der Dichter selbst muß den Schleier lüften: die beiden uneinigen Brüder sind die römischen Adelsparteien der Colonna und der Orsini; sie finden keinen Weg zur Rettung der Mutter Rom, erst der dritte Bruder, Cola di Rienzo, stellt die alte Herrlichkeit Roms wieder her.

In der gleichen Weise hat nun Petrarca auch in den anderen Eklogen die ihn innerlich und äußerlich berührenden Ereignisse dargestellt. Sein Entschluß, sich nicht wie sein Bruder dem beschaulich-geistlichen Leben zu widmen, sondern den Musen zu dienen, wird ausgesprochen, ein Trauerlied auf den Tod König Roberts angestimmt, der Niedergang der Kunst beklagt, von Petrarcas Dichterkrönung erzählt. In schroffer Weise nehmen einige Eklogen gegen das Papsttum zu Avignon Partei. Auch kriegerische Ereignisse der Zeit spielen hinein. Und selbstverständlich fehlt das im Mittelpunkt von Petrarcas Leben und Denken stehende innere Begebnis nicht: die Liebe zu Laura; von zweimaliger allegorischer Verschnörkelung erhebt sich der Dichter (Ekl. 11) in der Trauer um Lauras Tod zu hohem poetischen Schwunge.

Auch einzelne Stellen überragen oft die gleichgültige Umgebung, so etwa der Preis der Poesie in dem Streitgedicht (Nr. 4), das der italienischen Poesie einen weit höheren Wert zuerkennt als der französischen. Und durchweg ergreift der Dichter da, wo er (Ekl. 8: „Die Trennung“) von den inneren Kämpfen spricht, in die ihn sein Anschluß an Cola di Rienzo verstrickte. Denn um Rienzos willen muß er seinem Freunde Giovanni Colonna absagen; vergebens sucht dieser ihn in seinem Vorsatz zu erschüttern und zum Bleiben zu bewegen; Amicla-Petrarca verläßt Frankreich; zu mächtig bewegt ihn die Liebe zum Vaterlande und dessen neuerstandener Größe:

*„Agnosco validum patriae revocantis amorem.
Illic et violae melius per roscida pallent;
Per dumeta rosae melius redolentque rubentque;
Purior ac patrius illic mihi prata pererrat
Rivus; et Ausoniae sapor est iam dulcior herbae.“*

Wo der Dichter so die Sprache des Gefühls trifft, kann die unüberbrückbare Kluft zwischen Form und Inhalt für Augenblicke vergessen werden. Aber im übrigen macht sich der innere Zwiespalt immer wieder geltend. Ganz paßt das Hirtenkleid nur einmal zu dem behandelten Gegenstande. Es wurde bereits darauf hingewiesen, wie tief Petrarcas Gemüt durch die furchtbare Pest von 1348 erschüttert worden ist. Von der Gemütsstimmung, die bei diesem Anlaß in den Episteln zum Ausdruck gelangte, legt auch eine Ekloge (Nr. 9) Zeugnis ab. Mit dem Hinweis auf die mannigfachen Unglücksfälle, unter denen der Landmann zu seufzen hat, beklagt sich hier der eine der beiden Hirten in lebhafter Rede über das furchtbare Sterben, das Menschen und Vieh heimsucht; der andere weist ihm als sicheren Zufluchtsort das himmlische Reich. In diesem Falle kann man die Einkleidung gelten lassen; sie befindet sich nicht im Gegensatz zu den vorgetragenen Gedanken. Allein die erzielte Übereinkunft zwischen Form und Inhalt scheint ungewollt zu sein; es war mehr Zufall als Absicht, daß sich der gewählte Gegenstand dem ländlichen Leben leicht eingliedern ließ.

Petrarcas allegorische Eklogen haben lange nachgewirkt. Wenn im 15. Jahrhundert andere, insbesondere Baptista Mantuanus, die Führung auf diesem Gebiete übernehmen, so läßt sich doch auch später das Vorbild Petrarcas nicht verkennen, der mindestens mittelbar die Entwicklung der Hirtendichtung in Deutschland beeinflußt hat. —

Noch in höherem Maße als die Eklogen Petrarcas werden die gleichartigen Dichtungen Boccaccios durch das Überwuchern der Allegorie entstellt. Auch Boccaccio behandelt in seinen sechzehn Eklogen unter pastoralem Gewande zeitgeschichtliche und persönliche Verhältnisse, aber die Anspielungen sind meist so dunkel, daß auch die von dem Dichter gegebenen Aufschlüsse die poetischen Absichten nicht aufdecken. Selbst da, wo von Boccaccios dichterischem Werdegange die Rede ist (Ekl. 12), vermag der Dichter nicht zu fesseln. Von einem ästhetischen Gewinn kann daher in diesen Eklogen nur ausnahmsweise die Rede sein. Einmal ist es Boccaccio allerdings gelungen, das Künstliche der Gattung zu überwinden. In der 14. Ekloge erscheint dem Dichter, der zuerst an das Glück nicht glauben will, sein frühverstorbenes Töchterlein; sie erzählt ihm von den Freuden des Paradieses, deren sie jetzt teilhaftig ist, und als er sich

Flügel wünscht, um in dieses Land der Seligen emporzudringen, und den Weg dorthin wissen möchte, antwortet sie ihm:

*„Pasce famen fratris, lactis da pocula fessis,
Adsis detentis, et nudos contege lapsos,
Erige dum possis, pateatque forensibus antrum;
Haec aquilae volucres praestabunt munera, pennas,
Atque Deo monstrante viam, volitabis in altum.“*

Das in Unschuld und Naivität getauchte Gespräch wird durch die pastoralen Farben in seiner Lebenswahrheit nicht ernstlich gefährdet. Es erscheint wie ein Vorklang der Art, in der später Pontanus das Idyll gestaltet hat.

Nicht mit der gleichen Kraft, aber doch immerhin so, daß der klaffende Spalt zwischen Einkleidung und Gedankenwelt wenigstens einigermaßen überbrückt wird, hat Boccaccio das Hirtenleben in den beiden ersten Eklogen gestaltet und damit schon die Bewegung eingeleitet, die über das bloß Äußerliche der pastoralen Form hinwegzukommen sucht. In der ersten Ekloge wird die Verzweiflung des von der Geliebten verlassenen Hirten dargestellt, die zweite malt den Schmerz des unglücklich Liebenden aus; namentlich die erste bringt die Hauptgestalt und deren Seelenpein durch lebensvolle Züge nahe. Der deutsche Leser wird sich von diesen beiden Dichtungen deshalb besonders angezogen fühlen, weil die einen verwandten Stoff behandelnden Idyllen Eoban Hesses in der Stimmung an Boccaccio anklingen — ein zufälliges Zusammentreffen, das aber doch wieder nicht zufällig ist.

Was sonst aus der gleichen Zeit an bukolischer Dichtung vorliegt, so die zehn Eklogen, die man irrümlicherweise früher Mussato zuschrieb, kann weder an sich noch für die spätere Entwicklung einen Wert beanspruchen. Aber auch die spärlichen anderen Überbleibsel lyrischer Erzeugnisse sind so vereinzelt, daß auf einen Hinweis verzichtet werden darf. Die Lyrik Petrarca erschöpft den Gesamtgehalt des nach ihm benannten Zeitalters; auch Boccaccio vermag dem Bilde nur wenige, nicht ins Gewicht fallende Züge hinzuzufügen.

Der Übergang von der zweiten Hälfte des 14. in das 15. Jahrhundert wird am besten durch Antonio Loschi bezeichnet, neben dem andere wie Loschis Schwager Giuseppe Brivio, kaum in Betracht kommen. Loschi (geb. um 1360) gehört zu den frühesten

Vertretern der humanistischen Glücksritter, die überall ihre schriftstellerischen Dienste anboten; nachdem er lange vergebens angeklopft, fand er eine Anstellung als Kanzler bei den Visconti, dann in Venedig; zuletzt war er als Sekretär bei der päpstlichen Kurie tätig († 1441). Außer seiner Tragödie: „Achilles“ verfaßte er eine Reihe lyrischer Gedichte; nur ein Teil davon hat sich erhalten. Schwerlich liegt Grund zur Klage über das Verlorene vor, da dies kaum von anderer Beschaffenheit gewesen ist, als das auf die Nachwelt Gekommene. Der weitaus überwiegende Teil seiner lyrischen Versuche entstammt der Zeit, da er im Dienste der Visconti stand, d. h. den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts; was später entstanden ist, fällt nicht ins Gewicht. Dagegen kann ein Jugendversuch Anspruch auf Beachtung erheben; als etwa Achtzehnjähriger entwarf er für eine vornehme Dame die in Hexametern geschriebene Allegorie: „Das Haus der Keuschheit“. Das eigentümliche Werkchen darf hier einbezogen werden, obgleich es auf der Grenze zwischen Lyrik und Didaktik steht. Im skythischen Lande erhebt sich ein prächtiges Gebäude in schöner Umgebung: es ist der Tempel der Keuschheit; auf dem Altar brennt ein vestalisches Feuer; eine Nische enthält Marmorbildnisse hervorragender Vertreter und Vertreterinnen züchtigen Wandels: Hippolyt, Penelope, Arethusa, Daphne, Lucretia; auf hohem Throne sitzt die Keuschheit mit ihren Kindern, der Scham und der Sittsamkeit. Ihr zur Seite steht die Selbstbeherrschung; auch die Reue als Verkörperung der bekehrten Sünde ist zur Stelle; die treueste Wächterin des Hauses ist die Enthaltsamkeit, gegen die Venus und ihr Sohn nichts auszurichten vermögen.

Loschi hat also in der Jugend seine Muse in den Dienst edler Frauen gestellt, die mildernd, sittigend auf eine rücksichtslos ihren Begierden frönende Welt einwirken wollten. Wie sich der Übergang von diesen Anfängen zu seinem späteren Schaffen vollzog, läßt sich nicht mit Sicherheit erkennen. Diese seine späteren Erzeugnisse sind überwiegend durch die Fragen angeregt worden, die ihm sein Amt als Kanzler der Visconti nahelegte. Meist ergreift er im Sinne und wohl oft auch im Auftrage seiner Herren zu versifzierten Ansprachen das Wort. Diese Entstehungsart hat ihre Nachteile und ihre Vorzüge. Nachteile insofern, als viele der behandelten Gegenstände an sich keine Teilnahme mehr zu erwecken vermögen und Loschis poetische Kraft nicht

stark genug war, um dem rasch Vorüberhuschenden Dauer zu verleihen. Ein Vorteil wird dagegen darin zu sehen sein, daß der Dichter unmittelbar aus dem Augenblicke heraus redet und Gelegenheitspoesie im guten Sinne wenigstens hat geben wollen.

Auch fehlt es nicht ganz an Anziehendem. Loschi legt dem den Visconti verhaßten Florenz einen Monolog in den Mund: die Stadt sieht trauernd ihren Untergang voraus und klagt darüber, daß sie sich trotz der warnenden Beispiele Karthagos, Korinths, Athens in vermessene Sicherheit eingewiegt habe. Oder der Dichter ermahnt in kräftiger Rede seine Mitbürger in Vicenza, den Mailänder Herzögen treu zu bleiben, die dann freilich die Stadt und Loschi selbst aufgeben mußten. In beiden Fällen wird dem Gegenstand manch glückliche Wendung abgewonnen. Aber stärker ist doch der Eindruck, wenn die aus dem kleinlichen Ränkespiel der italienischen Staaten entspringenden Verhältnisse einmal zurücktreten. Allerdings geben in solchen Fällen die höfischen Geschehnisse meist ebenfalls den Anstoß. Der französische Richter Buccicauld hatte unter Schmähworten gegen Italien einen Ritter des Galeazzo Visconti namens Grumello zum Zweikampfe herausgefordert. Da mahnt nun Loschi den Vertreter Italiens zu tapferem Streiten; er erinnert ihn daran, wie oft Römer und Gallier einander gegenüber gestanden, wie einst der Rabe den Valerius Corvus im Kampf unterstützt hat. „Aber dir“, ruft er aus, „braucht kein Vogel im Entscheidungskampfe Hilfe zu bringen; deine eigenen Kräfte reichen aus, und anstatt des Raben wird ein Engel dir zum Beistande vom Himmel herabsteigen“. Dann mahnt er ihn, den Feind zwar mit zerschmetternder Hand niederzuschlagen, aber das Leben des Überwundenen zu schonen. Hier geht Loschi aus sich heraus, und da auch der behandelte Stoff das allgemein Menschliche berührt, mag man das Ganze als Abbild eines typischen Vorgangs gelten lassen. Ähnlich wie bei diesem Gedichte gestaltet sich der Eindruck überall da, wo der Dichter mit ganzem Herzen bei der Sache ist, so wenn er einen edlen Jüngling mahnt, Waffenwerk und feine Geistesbildung miteinander zu vereinigen. Nahe berührt sich mit diesem Ratschlag seine Begeisterung für den Dienst der Musen; er beklagt, daß er nicht imstande war, sich der Dichtkunst ganz zu weihen; er erzählt, wie in seiner Jugend das ihm aufgedrungene Rechtsstudium und die Kunst miteinander im Streite gelegen, bis schließlich die Poesie den Sieg davon getragen habe.

In diesen Bekenntnissen über den eigenen Werdegang findet er echte Töne:

*„O felix, cui per placidam vidisse quietem
Contigit Aonias Parnasi in vertice Musas
Affarique deas licuit, quibus ampla potestas
Artis et ingenii est! Felix, cui sidera tantum
Indulgent facilesque ferunt rarissima somni
Munera, quae vigiles vix longo in tempore curae
Concessere aliis!“*

Indessen die angeführten Stellen sind doch Oasen. Faßt man das ganze Lebenswerk ins Auge, so läßt sich die Schwunglosigkeit dieser Poesie nicht verkennen. Wohl vermeidet Loschi die Übertreibungen, aber dafür verfällt er der Nüchternheit. Immerhin führt er von dem wahrhaft schöpferischen Geiste Petrarcas zu einer Reihe von humanistischen Poeten hinüber, die schlecht und recht ihre Begeisterung für die neuerwachten Studien in Verse umsetzten und daher zwar selbst zu keiner Vollendung gelangen konnten, wohl aber die größte Begabung des folgenden Zeitabschnittes vorbereiteten.

Eine noch engere Verbindung zwischen dem Zeitalter Petrarcas und den Humanisten der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts stellte Loschis älterer Zeitgenosse Coluccio Salutato her (1330 bis 1406), der Staatskanzler von Florenz. Ursprünglich Loschis Gönner, wurde er dann aus politischen Gründen dessen heftiger Feind, trotzdem von dem Jüngeren immer geliebt und verehrt. In Salutato vereinigte sich staatsmännisches Wirken mit der Begeisterung für das neuerweckte Altertum; er war ein Mann aus einem Gusse; Hoheit, Würde und Weisheit des antiken stoischen Helden schienen in der markigen, kraftvollen Persönlichkeit wieder erstanden zu sein. Von seinen poetischen Arbeiten ist leider nur wenig zugänglich. Er hat acht Eklogen, sicher nach dem Vorbilde Petrarcas, geschrieben sowie ein Lehrgedicht: *„de fato et fortuna“*; aus diesem liegt wenigstens ein Stück im Druck vor und ermöglicht, mit den gleich zu besprechenden Gedichten zusammengehalten, ein Urteil über den Gehalt seiner Poesie. Daß der treffliche Mann innerhalb der durch Petrarca vertretenen Geisteswelt lebte und webte, lehrt sein Sendbrief an den Vater des Humanismus (1376). In etwa 250 Hexametern mahnt er Petrarca, der Welt seine „Africa“ nicht länger vor-

zuenthalten; er mustert den von Petrarca gewählten Stoff, erwägt dessen Wesen und Umfang; er deutet an, welche Teile des Gegenstandes nach seiner Ansicht eingehende Wiedergabe verdienen. Zuletzt spornt er den Zurückhaltenden nochmals an; vielleicht, meint er, fürchte Petrarca den Neid der Übelwollenden; das wäre eine unnötige Sorge, denn seine bisherigen Werke hätten ihm solchen Ruhm verschafft, daß er die böswilligen Kritiker nicht zu scheuen brauche; auch seien selbst Homer und Vergil dem Neide nicht entgangen. Erwärmend wirkt der das Ganze beherrschende enthusiastische Ton; es ist kein Wunder, wenn der Nachahmer auf dem Gebiet der pastoralen Poesie gerade die Eklogen Petrarcas namens der staunenden Mitwelt mit übermäßigem Lobe bedenkt:

*„Jam tua bucolico contexta volumina versu
Haec, licet ignava, cumulata laudibus aetas
Excipit et prisco praeferat tua metra Maroni.“*

Vielleicht ein Vierteljahrhundert später richtete Salutato wiederum einen poetischen Sendbrief, diesmal an den Rechtsgelehrten Bartolome da Regno in Bologna († 1411). Der hatte ihn mit anerkennenden Worten zur Wiederaufnahme seines poetischen Schaffens aufgefordert; die Lobsprüche lehnt Salutato ab und setzt auseinander, wie der Freund selbst als Dichter den höchsten Ruhm erlangen könne. Er müsse alles Große in seinen Bereich ziehen, die Natur mit ihren Erscheinungen, ihren Wundern und die tief eingreifenden Fragen und Verhältnisse, wie das Leben sie schafft. — Trotz des zeitlichen Abstandes tragen beide Werkchen verwandte Züge. Die Verse haben etwas Hartes, Ungelenkes, Prosaisches, das sich im Laufe der Jahre gesteigert zu haben scheint. Aber zugleich legen sie Zeugnis von einem eindringlich arbeitenden männlichen Geiste ab; sie entsprechen also durchaus dem Bilde, wie es sich aus dem sonstigen Wirken Salutatos ergibt. Gerade das schwer Ringende in der Form bringt die Grundlagen der Persönlichkeit auf das deutlichste zur Anschauung.

Zweites Kapitel.

Die großen Humanisten des 15. Jahrhunderts.

Mit den um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts oder in den Anfangsjahren des Quattrocento geborenen großen Humanisten wird das eigentliche Gebiet des vorliegenden Abschnittes beschritten. Freilich einige der mächtigsten Vertreter dieser Zeit kommen als Lyriker nicht in Betracht; Lorenzo Valla hat den Vers verschmäht, Poggio nichts Nennenswertes hervorgebracht, Leonardo Bruni stärkere Wirkungen nur durch eine, auch in Deutschland viel gelesene Komödie ausgeübt. Anders der Nachfolger Lionardo Brunis im Kanzleramt der Republik Florenz, Carlo Marsuppini (Aretino 1399—1453), als Kenner wie als Lehrer der griechischen und lateinischen Sprache berühmt. Wir besitzen von ihm eine Reihe von Gedichten; ob sich alles, was er geschrieben, erhalten hat, läßt sich nicht sagen. Seine lyrische Begabung hält sich in engen Grenzen. Zwar als Verskünstler zeigt er sich gewandt, aber der Ausdruck ist oft nüchtern und trocken. Trotzdem darf man an Marsuppinis Lyrik nicht vorübergehen, denn sie verkörpert die gemeinsamen Grundzüge des humanistischen Aufschwunges in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die Gleichartigkeit der Bestrebungen offenbart sich in dem freundschaftlichen Geistesverkehr mit anderen humanistischen Größen, so mit Poggio und Maffeo Vegio; sein Vorgänger und Landsmann Lionardo Bruni erhält einen ehrenden Nachruf; die großartige wissenschaftliche Sammlertätigkeit des Cyriakus von Ancona wird gebührend gewürdigt. Und wenn Cyriakus dem Marsuppini eine schöne Statue des Merkur mitbringt, so weiß der Beschenkte die Folgen niedlich auszuspinnen: er will dem Hermes einen dauernden Platz in seiner Bibliothek anweisen und ihn zum Hüter seiner griechischen Bücher bestellen. Mar-

suppinis begeisterter Hingabe an die Griechen verdanken wir sein schönstes Gedicht. Er hatte schon in jungen Jahren den „Froschmäusekrieg“ ins Lateinische übersetzt; nun ging ihn der große Humanistenpapst Nikolaus V. auch noch um eine Übertragung der Ilias an. Marsuppini vollendete nur die erste Rhapsodie und gab einigen Stellen aus dem 9. Buche, die Lionardo Bruni in Prosa verdolmetscht hatte, die zutreffende metrische Form. Das Vollendete übersandte er dem Papst und fügte ein poetisches Sendschreiben bei. In ihm zeigt er, was er leisten konnte, wenn ihm die Begeisterung die Zunge löste. Er bekennt, daß die ihm übertragene Aufgabe seine Kräfte weit übersteige. Denn er halte es für unmöglich, dem nie auszuschöpfenden Vater der Dichtung und aller Dichter gerecht zu werden. Und wenn er dann ausführt, daß Homer alle Verhältnisse des Lebens, die ernsten wie die heiteren, mit der gleichen Kunst meistere, so kündigt er das schon im vorhinein durch ein schönes Bild an:

*„Ille velut torrens montanis imbris auctus,
Praerumpit pontes et saxa ingentia volvit,
Nunc minor est alveo, ripas nunc fluctibus aequat,
Et modo sublimis cycnus se tollit in auras,
Nunc humilis, paribus delapsus ab aethere pennis,
Radit humum, medium gaudet nunc tendere cursum.“*

Nach einer kurzen Inhaltsangabe der beiden Epen feiert er den Dichter als den Erzieher zu milden Sitten, als den Vorahner der Lehre von dem einen Gott, und in seinen Gedichten sieht er den Inbegriff alles Wissens. So prosaisch die letzte, noch in das spätere Altertum zurückreichende Anschauung auch erscheint, der Dichter weiß durch die hingebende Wärme, mit der er sie vorträgt, über das Unpoetische hinwegzutäuschen. —

Besonderer Nachdruck liegt in Marsuppinis Poesien auf einigen allgemeinen Gedanken: der Nachruhm des Dichters und Gelehrten gilt als das einzig Bleibende; glücklich der Mann, der im Musendienst den sicheren Hafen gefunden; der Adel beruht nicht auf der Abkunft, sondern auf der Tugend, wobei dann aber doch den Medici, zu deren Kreise Marsuppini gehörte, das Zugeständnis gemacht wird, daß wahrer Adel mit edlen Eigenschaften verbunden zu sein pflege. Wie die meisten anderen Humanisten klagt auch unser Poet über das Kriegselend und entwirft ein erschütterndes, nur durch die gelehrte Anspielung auf eine Stelle

der Ilias gestörtes Bild von den Greueln, unter denen namentlich das Landvolk zu leiden hatte. Ganz schüchtern, aber auch ganz artig wagt sich einmal das Erotische hervor: eine Aufforderung zum Liebessang beantwortet der Dichter mit der Vertröstung, daß die augenblickliche winterliche Jahreszeit der Liebe nicht günstig sei, und er bis zum Wiedererwachen des Frühlings damit warten wolle.

Marsuppini wird als ein ungeselliger, düsterer, wortkarger Mann geschildert. In seiner Dichtung prägen sich diese Charakterzüge nicht aus, die Persönlichkeit tritt also nicht so erkennbar heraus, wie bei seinem Vorgänger im Kanzleramt Coluccio Salutato. Auch sonst widerspricht manches in der Poesie dem, was wir über Leben und Anschauungen wissen. Marsuppini galt als ein wahrer Heide; sterbend wies er das Abendmahl zurück. Sein heidnischer Sinn hinderte ihn aber nicht, aus Rücksicht auf den Papst dem bloßen Ahnen Homers die Gewißheit des Christen gegenüberzustellen:

*„At nos vera fides meliori tempore natos
In caelum ducit Paulus tuque, optime pastor.“*

Trotz solcher Widersprüche möchte man das Wesen seiner Poesie auf den Charakter zurückführen. Er bedurfte eines ihn so fortreißenden Gegenstandes, wie es seine Begeisterung für Homer war, um seine volle Kraft zu entfalten. Wo aber ein solcher Antrieb fehlte, da ging der schwerblütige Mann nicht gern aus sich heraus, und diese in seiner Natur begründete Zurückhaltung verschuldet es, daß dem Ausdruck nicht selten der letzte Schliff fehlt.

In die gleiche Welt wie Marsuppini führt auch dessen Freund Marrasius Siculus (geb. wohl im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, gest. zwischen 1457 und 69). Seine literarischen Neigungen scheinen frühzeitig erwacht zu sein; der Studienzeit in Siena entstammt das Gedicht, das nach dem Namen der Geliebten: Angelina den Titel: „Angelinetum“ führt. An poetischer Anlage steht er wohl noch unter Marsuppini; ersichtlich fließt ihm der Vers nicht so mühelos aus der Feder. Daher erscheinen die Worte zuweilen erquält, namentlich in seinen Liebesgeständnissen und Freundschaftsbeteuerungen. Aber seine Gedichte an Leonardo Bruni, Marsuppini, Maffeo Vegio, Enea Silvio entrollen doch das gleiche Bild der freudigen Hingabe an die humanistischen Studien wie die Marsuppinis. Auch bei Marra-

sus erhält Cyriakus von Ancona eine verherrlichende Charakteristik; Marsuppini wird ermahnt, seiner Übertragung des Froschmäusekrieges bald die lateinische Ilias folgen zu lassen. Und in der schärfsten Weise hält Marrasius einem Jüngling, der sich von den schönen Künsten abwenden will, sein Unrecht vor und sucht ihn wieder auf den rechten Weg zurückzuführen.

Zu Marsuppinis Kreise gehörte eine Zeitlang auch Giovanni Aurispa (geb. 1372). Er stammte wie Marrasius aus Noto in Sicilien. Frühzeitig widmete er sich dem Studium des Griechischen und vervollkommnete sich darin, während eines zweijährigen Aufenthaltes in Konstantinopel (1421–23). Ein unruhiger Geist, hielt er es nie lange an einem Orte aus, sondern wechselte vielfach den Wohnsitz, überall seine humanistischen Beziehungen und Neigungen pflegend. Doch kehrte er immer wieder nach Ferrara zurück; hier ist er 1459 gestorben. Von seinen Elegien scheint sich nur ein kleiner Rest erhalten zu haben. In ihm läßt sich die Verwandtschaft mit den von Marsuppini und Marrasius Siculus angeschlagenen Klängen nicht verkennen. Auch Aurispa preist begeistert die Tätigkeit des Cyriacus von Ancona; einmal läßt er die Großen im Olymp begierig die Ankunft des Cyriacus erwarten; ein andermal stellt er ihn hoch über die Redner und Dichter des Altertums, er erklärt ihn des Lorbeers für würdig, schließt aber dann mit den pessimistischen Worten:

„*Sed sors nostra nihil, nihil est haec gloria, vanae
Sunt hominum curae, vanaque quaeque vides.*“

Einen ähnlich melancholischen Abschluß findet auch ein Traumgedicht verwandter Erfindung: auf Geheiß Apollos will der Dichter einem Freunde den verdienten Kranz aufsetzen, wird aber von der neidischen Fortuna daran gehindert. Das Kränzen der Stirne scheint die Phantasie unseres Poeten überhaupt zu beschäftigen: so wirft er die Frage auf, weshalb die um die Schläfe eines schönen Jünglings gewundenen Blumen so schnell verwelken; Antwort: sie können den Wettstreit mit der Schönheit des Jünglings nicht aufnehmen, wie ja auch die Sterne nicht erkennbar sind, solange die Sonne scheint. Diese Motive wiegen nicht allzu schwer, aber sie werden gewandt durchgeführt, und nur die Vergleiche des Cyriacus mit den antiken Schriftstellern wirken zu schematisch. Mit Geschick handhabt Aurispa auch die Sprache; sie schmiegt sich ungezwungen den Gegenständen an.

Ein von Marsuppini und Leonardo Bruni besonders geschätzter Freund war Maffeo Vegio aus Lodi (1406—1458), ursprünglich ein begeisterter Verehrer des klassischen Altertums, aber doch schon frühzeitig religiösen Einflüssen zugänglich, die schließlich in ihm so die Oberhand gewannen, daß er allem Heidentum absagte und als frommer Augustiner gestorben ist. Seiner vielseitigen Tätigkeit als pädagogischer und asketischer Schriftsteller, als Begründer der kirchlichen Archäologie kann hier nicht nachgegangen werden. Von den Dichtungen Vegios werden meist nur die epischen Versuche berücksichtigt, deren Würdigung im dritten Bande dieses Buches erfolgen soll. Dagegen hat seine Lyrik nicht die ihr zukommende Beachtung gefunden, obgleich sie an Wert die erzählenden Versuche übertroff. Denn Vegius hat als Lyriker wirklich etwas zu sagen, wenn es ihm auch keineswegs immer gelingt, den poetischen Ausdruck für das richtig Empfundene und Gedachte zu formen. Manche Wendung kommt unbeholfen heraus, aber für derartige Mißgriffe entschädigt die Tatsache, daß fast immer ein wirkliches Geschehen dem Dichter die Zunge löst. Am vorteilhaftesten zeigt sich der Poet in dem Zyklus, dessen Rahmen ein ländlicher Aufenthalt bildet. Da weiß er die Dinge, die ihn während dieser Zeit berühren, ganz lebensvoll zu gestalten. Und es verschlägt nichts, wenn er zum Ausdruck der Gedanken mythologische Einkleidungen verwendet. So gleich am Anfang seiner Villeggiatur, wo er, der in der Stadt herrschenden Pest entflohen, traurig in seiner dörflichen Behausung sitzt, aber durch das Erscheinen Apollos, der Musen, der Halbgötter getröstet wird und nun erkennt, daß der Musaget und seine Begleiterinnen ihm, wo er auch immer sei, gegenwärtig bleiben werden. Umgekehrt stellt sich das Verhältnis in einem anderen Falle: da tritt Apollo plötzlich, jedes Schmuckes beraubt, mit zerbrochener Lyra, bei ihm ein, und man erfährt, daß die Wildheit der Dorfbewohner ihn so zugerichtet hat. Der Dichter, der nun nicht weiß, wer ihm fürder ein Lied eingeben soll, will allegorisch zum Ausdruck bringen, daß ihm durch seinen Unwillen über das ärgerliche Treiben der Bauern die Stimmung zum Gesange gestört wird. Schon aus diesen beiden Stücken ist zu ersehen, daß auch während der erzwungenen Mußzeit auf dem Lande allezeit der Dichterberuf im Mittelpunkt von Vegius' Gedankenwelt steht. Er greift wohl etwas zu hoch, wenn er versichert, daß ein unwiderstehlicher

Drang ihn zum poetischen Bekenntnis zwingt: „wie ein reißender Fluß“, sagt er, „werde ich dahin getrieben; von selbst kommen gegen meinen Wunsch die Musen, und wenn ich auch nicht schreiben will, ich muß schreiben“. Deshalb vermag er auch aus seiner ländlichen Einsamkeit dem Freunde keine Geschenke zu senden, wie dieser sie erwartet; denn er jagt nicht, fischt nicht, ist kein Vogelfänger; anstatt das Wildprets, der Fische und Vögel sendet er ihm Gedichte. „Wenn die künftigen Enkel meine Gedichte durchfliegen, sollen sie sagen: „Auch dieser war der Musen würdig.“ — Trotz des aus diesen Versen sprechenden Selbstbewußtseins lehnt er mit gemachter oder wirklicher Bescheidenheit die Lobsprüche seiner Freunde ab. Aber von der hohen Bedeutung des Dichters ist er tief überzeugt, und wenn er darüber klagt, daß die Gegenwart der guten alten Zeit so unähnlich geworden ist, so leitet er den Niedergang eben daraus ab, daß die Poesie von den Königen verachtet wird; findet er dann aber doch einen fürstlichen Mäzen, so meint er die Rückkehr des goldenen Zeitalters erhoffen zu können. Auch Einzelfragen des Schaffens werden erörtert. Vegius' Freund, Lionardo Bruni, wollte einen Unterschied zwischen Dichtung und Leben nicht anerkennen; die Urheber schlüpfriger und possenhafter Gedichte müßten daher notwendigerweise unsittliche und haltlose Menschen sein. Aber Vegius weist ihn auf die Maler hin; auch diese behandelten nicht immer ernsthafte Gegenstände, sondern ließen das Ernste mit leichten Scherzen abwechseln. Was aber den Malern recht sei, müßte auch den Dichtern billig sein. — Und schließlich erfährt man auch über die Wandlung der Ziele unseres Dichters Näheres: er hat der Epik abgesagt und wendet sich jetzt der Lyrik zu, als deren Verkörperung wie bei Panormita und Pontan die Elegie erscheint, der — ebenfalls wie bei Panormita — geradezu der Rang einer Geliebten verliehen wird; nicht die zeitgenössischen Taten will er besingen, da er schon in seinem stolz der Äneide zugedichteten zwölften Buche Schlachtschilderungen zur Genüge gegeben habe:

*„Bella canant alii: me bella Elegia fovebit,
Illa mihi amplexus osculaque una dabit.“*

Die meisten der entwickelten Gedanken sind dem Dichter in der Einsamkeit des Landaufenthaltes gekommen. Er hätte also Grund gehabt, mit dem stillen Zufluchtsort zufrieden zu

sein. Das war aber keineswegs der Fall. Wohl hatte er ein deutliches Bewußtsein von dem Glück der Idylle, aber er fand dies in der Wirklichkeit nicht wieder, weil es durch die Landbewohner in das Gegenteil verkehrt würde. Sein Zyklus: „Das Bauernleben“ (Rusticalia) zeigt, wie wenig er mit seiner Umgebung einverstanden war. In einer Reihe von Gedichten macht er seinem Groll gegen die Bauern Luft. Er führt sie vor, wie sie betrunken und mit rohen Scherzen zum Gottesdienste kommen, wie unflätig sie sich während der Feier benehmen. Er ist auf das tiefste über ihre Tierquälerei entrüstet und straft sie deshalb wiederholt mit den schärfsten Worten. Wenn die Landleute bei ihren Arbeiten beständig zu Boden blicken, so gilt ihm dies als Beweis dafür, daß sie mehr Tiere als Menschen sind. Und er stellt das ursprüngliche Glück des Landlebens dem augenblicklichen Zustande gegenüber: Rechtschaffenheit und Treue sind dahingegangen, alle sittlichen Begriffe bleiben den Bauern unbekannt: nur stehlen und rauben, die Götter verachten, die heiligsten Gesetze brechen — das verstehen sie. Fast scheint es, als ob der Dichter seinem Unmut auch in dem Verkehr keine Zügel angelegt hätte und bei den Bauern schlecht angekommen wäre. Vielleicht haben sie sich geweigert, ihm den nötigen Lebensunterhalt zu liefern, denn er klagt darüber, daß es ihm an Brot und Wein fehlt; daher bittet er Ceres und Bachus, sich seiner zu erbarmen und in sein Haus zu kommen. Aber auch tätlich scheinen ihn die Bauern bedroht zu haben, denn er muß sie mahnen, den heiligen Sänger nicht zu verletzen, da sie sich sonst den Zorn der Götter zuziehen würden. „Tut es nicht, denn die Dichter sind ein von den Göttern erlesenes Geschlecht; was sie auch tun, die Sterne begünstigen die heiligen Sänger.“ Allen diesen Scheltreden kommt ein Wert zu, weil die Lage hier unmittelbar ergriffen und wirkliches Leben wiedergegeben wird. Darüber hinaus dürfen jedoch diese Bilder noch eine allgemeine Bedeutung für sich beanspruchen: im Gegensatz zu der herkömmlichen Idealisierung des Landlebens läßt der Dichter ein grelles Licht auf dessen Schattenseiten fallen.

Überwiegend verleiht Vegio in seiner Lyrik der ihn beherrschenden Gedankenwelt feste Gestalt. Er erkünstelt nichts, er scheint sich zu geben, wie er ist. Trotzdem oder vielleicht gerade deswegen eignet ihm die Fähigkeit, für seine Gebilde Teilnahme zu erwecken. Diese Kunst wird durch die Leichtigkeit

unterstützt, mit der er den Vers meistert. Freilich gibt er sich, was schon den Zeitgenossen auffiel, oft mit dem ersten Wurf zufrieden und gleicht die Unebenheiten nicht aus. Allein was den Gedichten infolgedessen an äußerlicher Glätte fehlt, wird doch reichlich durch die Frische ersetzt, wie sie der ursprünglichen Eingebung meist anzuhaften pflegt.

Zu den nächsten Freunden des Maffeo Vegio zählte Enea Silvio Piccolomini. Der hat in einer Ekloge sich selbst und Vegio vorgeführt, gegen die Gepflogenheit der pastoralen Dichtung unter den wirklichen Namen: Vegius, wie er vergeblich den neugewählten Kaiser Sigismund (1411) sucht, um ihm seine poetischen Huldigungen darzubringen, während Silvius den von der Nacht Überraschten bei sich behält und ihm mit Erzählungen über die wunderbare Umschaffung ihres Aufenthaltsortes aus einem Schlangenloch zu menschenwürdigem Wohnplatz die Zeit kürzt. — Die vorliegende Darstellung kann unmöglich danach streben, das wechselvolle Leben dieser proteischen Gestalt zu verfolgen und zu zeigen, wie er, ursprünglich ein Verfechter der Konzilsideen, im Dienste Kaiser Friedrichs III. emporkam, sich dann den herrschenden kirchlichen Gewalten wieder näherte, seine früheren Grundsätze verleugnete und so den Weg zu hohen kirchlichen Würden fand, bis er schließlich als Pius II. den päpstlichen Thron bestieg und nun ex cathedra das verdammt, was er früher vertreten hatte. Als Sekretär der deutschen Reichskanzlei hat er wichtige Teile des humanistischen Gebäudes nach Deutschland verpflanzt; auf die humanistische Poesie Deutschlands übte er allerdings nur eine mittelbare Wirkung aus.

Und doch war Enea unzweifelhaft ein Dichter. Wer die aus seinen späteren Lebensjahren stammenden Naturschilderungen liest, der wird sich der Überzeugung nicht verschließen können, daß die Natureindrücke durch eine empfindende und nachgestaltende Seele hindurchgegangen sind. Merkwürdig nur, daß diese Kraft, das Landschaftliche nachschaffend zu gestalten, in Eneas Lyrik so gut wie gar nicht zutage tritt. Erweist sich Enea in der Wiedergabe des Landschaftsbildes als Poet, so ist das noch mehr in seiner berühmten Novelle „Euryalus und Lucretia“ der Fall. Wohl arbeitet der Dichter hier zuweilen mit entlehntem Gut; wo es angeht, schiebt er ganze Sätze aus den Klassikern ein, ohne daß dem nicht mit der Antike vertrauten Leser diese merkwürdige Mosaikarbeit auffiele. Hat

also unzweifelhaft der rechnende Verstand seinen reichlichen Anteil an der Wirkung, so erklingt doch andererseits der Ton echter Leidenschaft, und die Sinnenglut des üppigen Siena wird gleichsam verdichtet, zugleich aber durch die Art gemildert, in der Enea das Seelenleben der beglückten und der verlassenen Geliebten aufschließt.

Der Gesamteindruck dieser Novelle läßt vermuten, daß auch der Liebeslyrik fortreibende, starke Kräfte innewohnen müßten. Soweit sich die Liebesgedichte des jungen Enea erhalten haben, rechtfertigen sie jedoch solche Erwartungen nicht. Im Vergleich zu den glutvollen Schilderungen von „Euryalus und Lucretia“ erscheinen sie ohne rechtes inneres Leben. Den Mittelpunkt des ersten Buches seiner Jugendversuche bildet die unter dem properzischen Namen Cinthia eingeführte Geliebte; er feiert sie als die Muse, die ihm die Kraft zum Singen weckt; er mahnt sie, die schnell fliehende Jugend zu benutzen; er klagt sie wegen ihrer Härte an und streicht in rhetorischen Fragen seine Vorzüge heraus:

„Sumne adeo informis? nullon' sum dignus amore?

Sumne ego pro gente degener ipse mea?“

Und der Dichter denkt wohl an die gleichnamige Geliebte und die von ihr erhoffte Gunst, wenn er in öder Alpengegend Cinthia-Luna seinen feurigen Dank dafür ausspricht, daß sie mit ihrem Strahl ihm den gefährvollen Pfad erhellt hat. Aber die Liebespein dauert fort, und zu ihrer Ausmalung verwendet der Dichter weiter die überlieferten Mittel der Liebesrhetorik; recht pedantisch führt er aus, wie die einzelnen Tiere Heilmittel für ihre Krankheiten suchen und finden, während seine Pein ungemindert bleibt. So richtet er denn eine heftige Scheltrede gegen den grausamen Amor, der ihn nicht erhört; er nimmt das dem Liebesgott irrtümlich gespendete Lob zurück und warnt vor seinen Listen, beständig die ihn plagende Liebesglut schildernd. Allein trotz alledem wird er doch immer wieder zu Cinthia hingezogen und klagt sich deshalb mit einem wenig poetischen Bilde an: „Wenn der Esel ausgleitet und in die Grube fällt, bemüht er sich, derartige Wege zu vermeiden. Aber ich Unglücklicher, der ich Liebe und innere Glut kenne, der ich weiß, welche Tücken die todbringende Liebe birgt, ich werde trotzdem wieder nach der gleichen Richtung getrieben und gezwungen, dem alten Joch meinen Nacken zu beugen.“ Es liegt kein Grund vor, an der

Echtheit der diesen und ähnlichen Ergüssen zugrunde liegenden Empfindungen zu zweifeln; gleichwohl fehlt ihnen das zwingend Überzeugende; sie bleiben im schablonenhaft Rhetorischen stecken. Besser gelingt es dem Dichter in Stücken, die nur mittelbar mit seinem Cinthia-Roman zusammenhängen, so wenn er eine Alte schmäht, die ihm den Anblick der Geliebten entzieht, gleichwie bei einer Mondfinsternis Diana-Luna dem Bruder das Licht raubt. Auch seinen Unwillen darüber, daß ein reizendes Mädchen einem bäurischen Gatten ausgeliefert wird, kleidet er lebendig und anschaulich ein. Und ganz aus dem Leben gegriffen, daher ungleich eindrucksvoller als der Cinthia-Zyklus, scheint eine kleine Geschichte (fabella) zu sein, zumal eine Wendung darin an eines der bekanntesten Geständnisse Eneas gemahnt, nämlich an den berühmten Brief, in dem er seinem Vater von einem Liebesabenteuer und dessen Folgen berichtet. In Como macht man ihn auf ein schönes fünfzehnjähriges, kaum erblühtes Mädchen aufmerksam; er redet sie deutsch an, denn er hat die Sprache in Basel gelernt; sie erklärt sich bereit, ihm zu folgen. Er ist kein Kostverächter, nimmt sie mit, aber als sie durch den Wald gehen, wird sie ihm durch einen Faun entführt.

Wie die Liebestreiche des leichtfertigen Schelms, so finden auch seine humanistischen Neigungen ihr Echo. Sie äußern sich in dem begeisterten Preise Virgils und Ciceros, in einem ehrenden Nachruf auf Lionardo Bruni. Mit tiefer Genugtuung durchwandelt Enea die Ruinen der ewigen Stadt und läßt sich durch sie ein Bild der alten Größe Roms vor die Seele zaubern; aber er sieht zugleich mit Unwillen, wie die Römer sich nicht scheuen, aus dem Marmor Kalk zu brennen, und weissagt ihnen, daß bei der Fortsetzung dieses Treibens in dreihundert Jahren kein Zeichen des ehemaligen Adels mehr vorhanden sein würde.

Wenn Enea Silvio später als Papst Pius II. mit Unwillen auf die erotischen Erzeugnisse seiner Jugend zurückblickte und namentlich in bezug auf die weitverbreitete Novelle der Welt zurief: „*Aeneam rejicite, Pium suscipite!*“, so wird man diese Haltung gewiß zum Teil auf die Tatsache zurückführen müssen, daß er diese Jugenderzeugnisse mit dem Wesen der von ihm eingeschlagenen geistlichen Laufbahn für unvereinbar hielt. Aber daß dieser äußere Grund allein maßgebend gewesen sei, ist kaum anzunehmen. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben auch innere Vorgänge mitgewirkt. Und es gilt festzustellen, ob Spuren

eines derartigen inneren Wandels in seiner Lyrik aufgezeigt werden können. In der Tat scheint einiges nach dieser Richtung zu weisen. Daß er schon in der Zeit vor dem Eintritt in den geistlichen Stand des lockeren Junggesellentreibens zuweilen überdrüssig war, lehren Ansprache und Bekenntnis, in denen er als das Erstrebenswerte ein mittleres Los und eine fröhliche, keusche Gattin bezeichnet. Auch Gewissensbedenken regen sich bei geeignetem Anlaß: auf der Donau ist er im schwankenden Kahn Wogendrang und Winden preisgegeben; er ruft den Flußgott um Hilfe an; in dieser Not fallen ihm seine Sünden ein, und er bekennt sich strafwürdig:

*„Promerui, fateor, mediis iacuisse sub undis
Et fieri magnis piscibus esca tuis.“*

In manchen allgemeinen Betrachtungen erklingt ebenfalls ein ernster Ton. Seinem Freunde, dem Urbilde des Euryalus, Kanzler Kaspar Schlick, gegenüber erörtert Enea die Frage, woher die geistige und sittliche Ungleichheit der Menschen stamme. Und seine Antwort lautet: je mehr die menschliche Seele der herabziehenden Materie nachgibt, desto geringer wird die dem Geiste verliehene Feuerkraft. Deshalb mahnt er unter Anführung zahlreicher Beispiele aus dem Altertum den himmelentstammten Geist zur Wachsamkeit, dann werde ihn der Schmutz des Irdischen nicht beflecken können. Unmittelbarer noch führen in die inneren Kämpfe zwei Selbstgespräche ein: in dem einen berührt der Dichter die Fragen der Theodicee; es verwirrt ihn, daß gerade der Böse immer vom Glück begünstigt ist, und er tröstet sich mit dem Gedanken, daß Gottes Mühlen langsam, aber sicher mahlen; in dem anderen, noch wichtigeren Bekenntnis wendet er sich von der nichts Dauerndes verheißenden Welt ab und dem Ewigen zu:

*„Sed te caeca regit vario fortuna labore,
Nec lux quid pariat crastina nosse potes.
Desine blanditiis homines accersere falsis:
Stat servire deo, qui bona certa dabit.“*

Als Papst ist nun Enea der Poesie keineswegs untreu geworden. Aber den aus wahrhaft dichterischem Geiste empfangenen Naturbildern, die er gerade in jener Zeit entworfen hat, entsprechen seine Verse noch weniger als die früheren Versuche. Es ist ihm

nicht gelungen, die religiöse Stimmung, von der er beseelt war oder beseelt zu sein glaubte, künstlerisch auszuprägen. Auch aus Pius' II. Pontifikat scheint nicht alle Versdichtung auf die Nachwelt gelangt zu sein. Was vorhanden ist, läßt ein Bedauern über diesen Verlust nicht aufkommen. Am meisten verbreitet war, wie die zahlreichen Drucke beweisen, seine sapphische Ode auf die Passion. Er sucht in ihr die Hoheit des Gottessohnes an einem durchgeführten Vergleich zwischen dem sündigen Menschen und dem sündenlosen Christus zu erweisen, entrollt dann die ganze Geschichte der Passion, um das Folgende einzuprägen: „Sieh, Mensch, so leidet der Heiland für dich, und du achtest, taub, blind und schuldbeladen, solche Gnade für nichts. Aber ich selbst, der ich das Wort führe, bin elend, schlecht und dem Sturz anheimgegeben, ich bin verloren, wenn du, Gott, mir nicht Gnade gewährst.“ Während hier der persönliche Ton noch das Ganze belebt, bleiben andere geistliche Dichtungen im Erquälten oder im Gleichgültigen stecken. Ein Weihepruch an die Jungfrau Maria überschreitet schon die Grenze der Geschmacklosigkeit; und wenn in einem kleinen Gedicht der h. Augustin als Schutzpatron angerufen wird, so fällt die Charakteristik unglaublich trocken aus:

*„Millia librorum per te, pater alme, leguntur,
Editaque promunt, quidquid ubique latet.“*

Selbst der innigste Herzenswunsch löst ihm nur teilweise die Zunge. Als er kurz vor seinem Tode (1464) Rom verließ, um sich an die Spitze des von ihm vorbereiteten Kreuzzuges gegen die Türken zu stellen, da flehte er in einer Elegie den Schutz Gottes auf das geplante Unternehmen herab. Allein er vermag die Nüchternheit auch in diesem Falle nicht zu überwinden, und was trotzdem zustande kommt, wird durch ein unfreiwillig komisches Einschleissel gestört, das die religiöse Minderwertigkeit der Mohammedaner dartun soll. Und doch hatte Pius kurz vorher (1463) bei der Erörterung des gleichen Gegenstandes einen Ton angeschlagen, wie er vor und nach ihm nicht wieder in der neulateinischen Lyrik erklingen ist. Seine letzte, am Schlusse des Kongresses zu Mantua gehaltene Rede, in der er die getroffenen Vorbereitungen zum Türkenkriege darlegte, schloß er mit einem feierlichen, zu hymnischem Schwung gesteigerten Gebet; sein Vorbild ist die Dichtersprache des alten Testaments, und durch

die Mittel, die dieser Stil an die Hand gab, insbesondere durch den Parallelismus der Glieder, wird in der Tat eine starke Wirkung erzielt. Die folgende Stelle zeigt, daß sich der Papst hier freier bewegt als im antiken Vers, wohl deshalb, weil Form und Inhalt sich besser decken:

„*Ecce inimici tui sonuerunt,
Et qui oderunt te, extulerunt caput.
Superbiunt Constantinopolitana victoria hostes tui,
Et ‚manus nostrae‘ inquirunt, ‚non dominus fecit haec omnia‘.
Quousque patieris haec, Domine?
Cur taces? cur obdormis?
An non tibi potestas est
Et virtus, qua coerceas inimicos?
Et quis similis tibi in fortibus, Domine?
Magnificus in sanctitate, terribilis et laudabilis et faciens mirabilia.
Adjuva nos, Deus, salutaris noster,
Et propter gloriam nominis tui, Domine, libera nos!“*

So rafft sich die ganz verdünnte Lyrik Eneas doch wenigstens am Schlusse noch einmal zu einem vollen Klange auf. —

Etwas älter als Maffeo Vegio und Enea Silvio war Francesco Filelfo; er ist am 25. Juli 1398 zu Tolentino in der Mark Ancona geboren. Sein Lebenslauf kann hier nicht verfolgt werden. Ein siebenjähriger Aufenthalt in Griechenland (1420—27) machte ihn zum gründlichen Kenner des Griechischen; seit seiner Rückkehr hat er dann an den verschiedensten Universitäten gelehrt, auch an Fürstenhöfen gelebt, zuerst meist von den Zuständen erbaut, dann schnell abgekühlt, nur die Widerstände sehend, in Florenz sogar einmal einem Mordanfall ausgesetzt, dessen Urheber er in der Umgebung der Medici suchte, was ihn zu wütendem Haß gegen das medicäische Haus anstachelte. Von ungemessenem Selbstgefühl, bald niedrig schmähend, bald unwürdig kriechend; bei der Befriedigung seiner Rachsucht vor keinem Mittel, sogar nicht vor der Anstiftung zum Meuchelmorde zurückschreckend, unersättlich in der Sucht nach klingendem Lohn für seine poetischen oder wissenschaftlichen Dienste und sein Verhalten immer danach einrichtend, ob sein Bettelsystem Früchte brachte oder nicht — so stellt sich dieser von Unrast, Eitelkeit und Niedertracht innerlich ausgehöhlte Mensch dar, unter den damaligen Vertretern des italienischen

Humanismus keine vereinzelte Erscheinung, wenn auch an Verlumptheit unübertroffen.

Trotz alles Abstoßenden kann eine Natur dieser Art sehr wohl als Lyriker etwas zu sagen haben. Und wirklich hat das Filelfo in den lyrischen Stücken getan, die in seine Satiren eingesprengt sind; auch mit seinen Epigrammen „Ernst und Scherz“ (*De jocis et seriis*) verhält es sich ähnlich. Insbesondere die Satiren decken zuweilen rückhaltlos die Triebfedern des Handelns auf; seine Klagen, Bitten, Auseinandersetzungen über persönliche Verhältnisse geben oft ein getreues, wenn auch meist widriges Abbild der inneren Vorgänge. Lebenswahrheit läßt sich also Ergüssen dieser Art nicht absprechen. Weit weniger ist dies in seiner lyrischen Hauptleistung der Fall, den „Oden“ (Druck von 1497, 13 Jahre nach Filelfos Tode; † 1484). Die einzelnen Abteilungen tragen die Namen Apollos und der Musen. — Ins Auge fallen zunächst die zahlreichen Gedichte an Fürsten und Fürstengeschlechter, in denen die Schmeicheleien mit deutlich erkennbarem Zwecke faustdick aufgetragen werden. In einer Art Gegensatz dazu lehnt es der Poet einmal ab, die gleichzeitigen Kriege zu besingen, wie ihm ein Freund geraten hatte; eine solche Absicht müßte ihn veranlassen, die kriegführenden Könige zu verherrlichen, und dazu sei er nicht imstande, da sie alle schändliches Unrecht täten. Nur Karl VIII. von Frankreich nimmt er aus; er hat an ihn mehrere, z. T. recht bombastische Oden gerichtet. Allerdings kommt auch in dieser Kritik der zeitgenössischen Herrscher der Pferdefuß zum Vorschein; Filelfo enthüllt ganz naiv, aus welchem Grunde er die Könige preist. „Aber“, fragt er, „wo soll meine Muse jetzt Belohnungen hoffen? Keiner ist mir Pollio, keiner Mecaenas. Niemand kümmert sich um die Musen.“ Der Hinweis auf die kriegерischen Ereignisse, die die Musen zum Schweigen bringen, kehrt mehrfach wieder, und gelegentlich wird auch an einem erschütternden Zuge das Elend des heimgesuchten Volkes vorgeführt:

„*Pulsat fragor: tumultus en populi furit,
Panem, panem ingeminans; polos clamor ferit.*“

Auch nützt Filelfo einmal seine Beziehungen zu edleren Zwecken als zu seinen gewöhnlichen Betteleien aus. Unter erneuter Betonung der Verderblichkeit des Krieges mahnt er Davalus, den Berater Alfonsos von Neapel, für den Frieden zu wirken; gelänge

ihm das mit Hilfe seines Herrn, so würde ihm ewiger Ruhm zuteil werden, und das allein sei das Erstrebenswerte:

*„Corpus extemplo perit omne, fama
Durat, quam bonitas parit.“*

Meist muß ihm allerdings der Gedanke von der alleinigen Dauer des Ruhms dazu dienen, den Großen einzuschärfen, daß nur der Sänger die Macht hat, den Nachruhm zu verleihen. Die Nutz-
anwendung ergab sich dann von selbst.

Über den Zeitereignissen wird bei Filelfo das Persönliche nicht vergessen; zuweilen erscheint beides miteinander verbunden. So knüpft er unterbrochene Beziehungen wieder an; er und der Freund, an den er die Ode richtet, mußten den Briefverkehr unterlassen, solange die beiden Völker, denen sie angehörten, im Kriege lagen; nun können sie endlich wieder voneinander hören. So gibt dann Filelfo Nachrichten über sein Ergehen und wendet sie ins allgemeine: Reichtum hat er nie erlangen können, und er macht aus der Not eine Tugend, wenn er den Wert des Reichtums überhaupt gering anschlägt:

*„Dives erat Crassus nulla virtute decorus,
Ipse Cato pauper laudibus astra petit.“*

Das gleiche Lebensideal entwickelt er in einer anderen Ode; er preist die Armut: arm war Homer, arm Solon; ihre Namen werden höher erhoben als der des reichen Krösus; Diogenes hat den berühmten König verachtet:

*„Contentus propriis qui fuerit bonis,
Quaestum temnit et auras populi levis.“*

Die soeben erwähnten Freundschaftgedichte werden wenigstens hie und da von einem Schimmer der Gemütlichkeit gestreift, wie er gelegentlich auch einmal in den Satiren aufblitzt. So bedankt sich Filelfo bei einem Freunde für gespendete Geschenke: die freundliche Gesinnung des Gebers erfreut ihn mehr als der Wert der Gaben. Allerdings pflegt er sich nach solchen Anwandlungen alsbald wieder auf das hohe Pferd zu setzen und seine geistige Überlegenheit hervorzukehren: er rügt, daß der Freund allzusehr das vom Neid der Bösen erweckte Getuschel des Volkes fürchtet, das er selbst verachtet. Einem jungen Freunde empfiehlt er vor allem Besonnenheit; nichts soll er tun,

was er nicht vorher sorgfältig überlegt. Der Podagrist empfängt den Rat, dem gefräßigen Gaumen Maß zu gebieten und der Cypris zu entsagen. Sonst ist merkwürdigerweise in dem dickleibigen Buche von Venus wenig die Rede, die Liebesdichtung tritt ganz zurück; doch findet sich wenigstens eine Ode „an Cypris“; sie stammt aus sehr früher Zeit, nämlich aus den zwanziger Jahren des Poeten (vor 1427) und bezieht sich wohl auf seine erste Ehe mit Theodora Chrysolora: er wollte ehelos bleiben, und nun zwingt ihn Cypris zur Liebe: „Ach warum verwundest du meine Brust, nackte Venus, schmerzlich mich treffend mit grauser Fackel?“ Schließlich aber gibt er sich:

*„Nunc te libens per omnis,
Cithaera diva, cursum
Vitae sequar maritus.“*

Vereinzelt wie diese erotischen sind auch die religiösen Klänge. Die Laufbahn Christi handelt Filelfo recht trocken ab. Dagegen findet er beim Preise des h. Thomas von Aquino eindringlichere Töne. „Thomas“, sagt er, „hat gezeigt, daß allein die Gottheit etwas Wirkliches ist.“ „Denn was gibt es“, fährt er fort, „auf der Erde und in der elenden Welt, was wir wünschen könnten?“ Dieser Gedanke muß ihn stärker berührt haben, denn den Gegensatz zwischen der ewigen Gottheit und der vergänglichen Welt, zwischen Fleisch und Geist betont er auch sonst:

*„Quid queat corpus tibi polliceri,
Cuius infirmum iacet omne robur?
Sola mens mortem fugit, una regem
Novit olympi.“*

Trotz einzelner Ausnahmen handelt es sich in dieser Gedichtsammlung um eine tote Masse. Man hört wohl die Worte, aber man glaubt nicht an die Echtheit der Empfindungen und Gedanken. Wenn Filelfo einen ungeschminkten Ausschnitt aus seiner Daseinssphäre gäbe, wie er es in den Satiren gelegentlich tut, so wäre der Eindruck gewiß nicht erfreulich, aber es würde dann wenigstens nichts Falsches vorgetäuscht werden. Anstatt dessen bläht er sich auf und sucht eine Rolle zu spielen, die ihm durchaus nicht zu Gesichte steht. Von der Gewandtheit des schreibfertigen Poeten legt die Sprache Zeugnis ab; allein es fehlen ihr Kraft und Abwechslung; eintöniges Grau breitet sich

über dem Ganzen aus. Die Metrik hat wenigstens den Vorzug der Originalität für sich: innerhalb ein- und desselben Gedichtes wechselt das Versmaß mehrfach, zuweilen drei- bis viermal; ja eine der Oden (Euterpe, Nr. 8) ist ein wahres Quodlibet von Maßen, ohne daß sich ein innerer Grund für diesen Wechsel feststellen ließe.

Gerade das, was an Filelfos Lyrik vermißt wird, die rückhaltlose Offenheit, weist ein anderer, nur wenig älterer Humanist auf, ohne daß der Gesamteindruck seines Schaffens sich erheblich günstiger gestaltete. Antonio Beccadelli (1394—1471), nach seiner Vaterstadt Palermo Panormita genannt, hat in Siena und anderen italienischen Universitäten die Rechte studiert und mannigfache humanistische Kenntnisse gesammelt. Viel erwartete man von seiner poetischen Kunst; sie war es, die ihm die Gunst der Fürsten verschaffte; angesehen und reich besoldet, lebte er zuerst am Hofe des Herzogs von Mailand; später trat er ebenfalls unter günstigen Bedingungen in den Dienst der neapolitanischen Könige und war in Neapel bis an sein Ende der Mittelpunkt eines lebensfrohen Humanistenkreises.

Panormita ist vornehmlich durch seinen „Hermaphroditus“ berühmt oder berüchtigt geworden. Das Buch entstand in Siena, während der Studienzeit des damals in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre stehenden Verfassers. Es enthält ungefähr siebenzig kleine Gedichte im elegischen Maß, fast durchweg schmutzigsten Inhalts. Überwiegend handelt es sich um die Arten, mehr noch um die Abarten des Geschlechtsgenusses, und die aus diesem Stoffkreis stammenden Motive werden in abstoßendster Nacktheit gestaltet. Daneben erscheinen gelegentlich auch grobianische Späße anderer Art, die den Vergleich mit den ärgsten Ausschreitungen der deutsch geschriebenen Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts nicht zu scheuen brauchen. Zu der zügellosen Frechheit der meisten priapeischen Späße steht die Tatsache im schroffen Gegensatze, daß dies Buch zu einer Zeit geschrieben wurde, da in Siena die Pest herrschte, die den Dichter zu zeitweiligem Verlassen der Stadt zwang. Mehrfach klingt denn auch ein Ton aus dieser grausigen Sphäre des Todes und der Verwesung in den Taumel der ausgelassenen Liederlichkeit hinein. Man vernimmt z. B. eine Bitte der Stadt Siena um die Erhaltung einer „Nymphe“; alle Einwohner mögen zugrunde gehen, wenn sie nur erhalten bleibt (I, 30):

„*Si vivit, mecum est virtus, victoria, mos, pax,
Nobilitas et cum nobilitate salus;
Si migrat, sane cuncta haec et plura peribunt,
Mors sua mors nobis omnibus acris erit.*“

Und auf die gleiche Nymphe bezieht sich wohl die Klage des Dichters, daß er wegen der Pest der angenehmen Stadt und der Herrin fernbleiben muß. Wenn sich diese verwilderte Sinnenslust auf dem Untergrunde der Verwüstung entfaltet, so mag das etwas Zufälliges oder durch die tatsächlichen Verhältnisse Bedingtes sein, aber auch sonst sucht Panormita vielfach durch den Gegensatz zu wirken. Greulich wird z. B. ein zunächst ganz im Geleise einwandfreier Liebespoesie sich bewegender „Preis der Geliebten“ (I 16, vgl. auch II 3) durch obszöne Eindeutigkeiten entstellt. Ähnlich verhält es sich bei dem bereits erwähnten wüsten Grobianismus: der Dichter, der in anmutiger Gegend beim Gesang der Vögel den Freund im Liede verherrlichen will, wird samt dem Vöglein durch das Geräusch eines seine Bedürfnisse befriedigenden Bauern in die Flucht geschlagen. Und aus dieser Absicht, durch Gegensätze zu wirken, erklärt es sich wohl, daß mitten in dem Unflat wüster Vorstellungen auch edlere Gefühle zu Worte kommen, so in den beiden schönen Grabschriften auf zwei jung gestorbene Sieneser Mädchen (I 21, 22, vgl. auch II 32). Nicht ganz so im Widerspruch zu dem durchgehenden Ton des Werkes stehen gelegentliche Stoßseufzer, doch vermeidet z. B. die folgende Klage über seine verborgene Liebe alles Anstößige (II, 26):

„*Uror, et occultae rodunt praecordia flammae;
O ego sileam terque quaterque miser!*“

Auch die Art, in der er die eifersüchtige, seinen poetischen Drang mit Mißtrauen betrachtende Geliebte beschwichtigt und ihr die Versicherung gibt, daß er nie andere Gedichte als zu ihrem Lobe geschaffen habe (II 9), hält sich von unsauberen Bestandteilen wenigstens so weit frei, wie man es in dieser Umgebung erwarten kann. Andere Gegenstände, so die Beschwerde eines Pferdes, das sein Herr vor Hunger sterben läßt, gewähren dem durch die widrigen Motive gehetzten Leser ebenfalls eine Atempause.

Das gleiche ist bei einzelnen Stücken persönlicher Art der Fall: Panormita empfiehlt seinen Freund Aurispa dem Cosmus

Medici; er erbittet sich von Aurispa einen Martial, von einem anderen Freunde für die Geliebte einen Catull. Die Nennung Martials ist nicht zufällig, denn die meisten dieser Gedichte gehen in Martials Spuren; freilich schöpft der Dichter daneben noch aus Catull sowie aus der Sammlung der sog. Priapeia.

In der Hauptsache überwiegt das Abstoßende. Panormita hat nicht die Fähigkeit oder den Willen, die Sinnenlust poetisch zu verklären: das gelang erst seinem Freunde Pontanus. Doch verblüfft die dreiste Manier, mit der einzelne Zerrbilder hingeworfen sind, nicht minder die Leichtigkeit der Ausführung. Als Ganzes aber ist das Werkchen nicht zu retten; jeder solcher Versuch würde eine Mohrenwäsche sein. Wenn man dem Bekenntnis des Dichters trauen darf, so wären ihm selbst die Mängel seiner rhapsodischen Würfe nicht verborgen geblieben. Er weist (I 27) auf die vielfachen Störungen hin, die ihm den Weg zur Vollendung versperrt hätten. Was ihm die Unruhe seiner Umgebung versagt, erhofft er von einer begünstigenden Zukunft:

*„Si qua tamen nostrae dederit sors otia pennae,
Et me tranquilla scribere mente sinat,
Est animo, versus, quos nulla obliteret aetas,
Conficere, ingenii ni mihi vana fides.“*

Dieses Vertrauen auf die kommende Entwicklung hat sich allerdings nicht bewährt. Freilich ermöglicht das Vorliegende kein sicheres Urteil. Denn von den nach dem „Hermaphroditus“ entstandenen Dichtungen Panormitas hat sich nur wenig erhalten. Eine Elegie „Preis der Elysia“ rühmt aufzählend, aber nicht anschaulich Elysias Reize; in einer anderen tröstet die Geliebte den verzweifelnden Liebhaber und erklärt sich durch seine Vorzüge für überwunden. Eine weitere Elegie knüpft unmittelbar an ein schon im „Hermaphroditus“ auftauchendes Motiv an, das, einen Lieblingsgedanken dieses Poeten einkleidend, später auch von den Neulateinern Deutschlands immer aufs neue verwendet wird. Im Eingangsgedicht zum zweiten Buche des „Hermaphroditus“ erklärt Panormita seinem Gönner Cosmus Medici, daß er sich dem Studium des Rechtes zugewendet habe, da dies allein imstande sei, ihm das nötige Gold zu verschaffen. „Der Ruhm, der mir nach meinem Tode ersteht, mag noch so groß sein, ich kann als Gestorbener keinen Ton davon vernehmen.“ Eine sich organisch anfügende Schlußwendung dieses Winkes

mit dem Zaunpfahl hat Panormita dann später ausführlich behandelt. Er gesteht zu, daß mächtige Taten des Gesanges würdig sind, aber er will sich dieser Aufgabe nicht unterziehen, denn wo ist ein Fürst, ein König, der den Sänger angemessen belohnt? Wenn aber der angesungene Freund, der Vertraute von Fürsten, ihm ein dem dichterischen Genius entsprechendes Geschenk verschaffen kann,

„*Tunc mea magnanimos largos regesque ducesque
Evehet ad superos larga Thalia polos.*“

Mittelbar gehört auch das ausführlichste Liebesgedicht des Panormita in diesen Zusammenhang. Er ist ermahnt worden, die Geliebte — der Dichter nennt sie *Elegia* — zu verlassen; schon schickt er sich an, diesem Rate zu folgen, Bologna, dem Wohnsitz der Schönen, Valet zu sagen und den Liebessang mit heroischen Liedern zu vertauschen. Da erscheint aber die *Elegia* selbst; ihre Worte, ihre Tränen, ihre Küsse stimmen ihn um, und mit einem begeisterten Loblied auf ihre Schönheit schließt das Gedicht. Sobald sich ihm die Schöne wieder naht und er in den Bereich ihrer Machtsphäre gerät, zerstäuben auch die vorher gefaßten Entschlüsse in nichts:

„*Mens mihi mutata est. Heroum gesta valet . . .
Possidet ingenii ius Elegia mei;
Utque elegi imbelles nobis sine fine placerent,
Lux mea de tali carmine nomen habet.*“

Die Erklärung des Gedichtes, dessen Wirkung durch die refrainartige Wiederkehr des Anfangsdistichons erhöht wird, bereitet einige Schwierigkeit. Dennoch wird es nach den eben angeführten Worten wohl nicht zweifelhaft sein, daß es sich um eine allegorische Darstellung handelt. Der Dichter will den vergeblichen Versuch schildern, ihn der Liebeslyrik zu entfremden und für den höfischen Heldensang zu gewinnen. Die *Elegia* ist also nur eine allegorische Gestalt, wenn auch Panormita zur Herausarbeitung des zu vergegenwärtigenden Vorganges sich der gangbaren und mit Geschick gehandhabten Formen erotischer Poesie bedient. Daß die Personifikation der Elegie bei Maffeo Vegio ebenfalls (wohl später als bei Panormita) auftaucht, wurde bereits erwähnt; auch Pontanus schlägt das gleiche Verfahren ein und ist höchstwahrscheinlich von Panormita abhängig.

Der Ertrag der besprochenen Gedichte und einiger mit dem „Hermaphroditus“ zusammenhängenden Stücke ist nicht groß. Es fehlt die Leichtigkeit, die wenigstens einen Teil der im „Hermaphroditus“ vereinigten Scherze erträglich macht. Was an Dichtungen Panormitas außer dem „Hermaphroditus“ vorliegt, verrät ein Erlahmen der Kraft; der Poet hatte sich zu zeitig ausgegeben. Sein Erbe trat der ihm befreundete Pontanus an, den Vorgänger freilich weit überragend, aber doch stets dessen eingedenk, was er ihm dankte. In einem seiner „Tumuli“ führt er den Leser zu dem Grabhügel Panormitas und verklärt den Geschiedenen, indem er die Musen zu Hilfe ruft, um über den Erdenresten das unsterbliche Teil des Dichters fortwirken zu lassen.

*„Conveniunt nunc ad tumulum celebrantque choreas
Et celebrant lusus, magne poeta, tuos.
En audis, sonet ut lenis concentibus aura,
Ut sonet appulsu concita terra pedum?“*

Drittes Kapitel.

Pontanus und die neapolitanische Akademie.

Um Panormita, als das anerkannte Haupt, sammelte sich in Neapel ein Humanistenkreis, dessen Zusammenkünfte bald feste Formen annahmen. Die Mitglieder der Gemeinschaft trafen sich regelmäßig zu zwanglosen, aber doch nach bestimmten Vorschriften erfolgenden Unterredungen. Im Mittelpunkte dieser Gespräche standen die durch die neugeweckten Bildungsbestrebungen nahegelegten Fragen. Alle Gegenstände, die der Humanismus in den Vordergrund gerückt hatte, wurden einbezogen: Religion, Philosophie, Poetik, Metrik, Grammatik, aber dem weltaufgeschlossenen Charakter der humanistischen Bewegung entsprechend, verlor man über der Wissenschaft nie das wirkliche Leben aus den Augen.

Ihre vollkommene Ausbildung erhielten diese Zusammenkünfte erst nach Panormitas Tode. Schon zu dessen Lebzeiten war unter den Teilnehmern immer mehr Giovanni Pontano hervorgetreten. Ohne Neid erkannte Panormita die ihn weit überragende Begabung des jüngeren Freundes bewundernd an, und als er starb, war es selbstverständlich, daß Pontanus an die Spitze der Gemeinschaft trat, für die nun der Name: neapolitanische Akademie üblich wurde.

Giovanni Pontano, geboren 1426 zu Cerreto in Umbrien, stand seit 1447 im Dienst des Königs Alfonso von Neapel und war unter diesem und dessen Nachfolger Ferdinand I. mit größtem Erfolge als Politiker und Diplomat tätig, übernahm auch die Erziehung von Ferdinands Sohn. Seit 1487 in der hohen Stellung eines königlichen Sekretärs, leitete er die Staatsgeschäfte mit Geschick und Festigkeit, seines Wertes wohl bewußt, daher auch der Königsfamilie gegenüber selbständig und freimütig.

Beim Einbruch der Franzosen in Neapel trug er kein Bedenken, die Farbe zu wechseln und den Landesfeind als rechtmäßigen Herrscher anzuerkennen. Als das arragonesische Haus dann wieder zurückkehrte, tat man ihm nichts zuleide, aber es lag in der Natur der Sache, daß er sein Staatsamt nicht wieder aufnehmen konnte. Von da an lebte er bis an sein Ende (1503) in stiller Zurückgezogenheit; seine letzten Lebensjahre wurden durch die Freude an der Natur, den Umgang mit den in der Akademie vereinten Freunden und die Teilnahme an Wissenschaft und Kunst verschönt.

Nach den verschiedensten Seiten hin breitet sich die literarische Tätigkeit des Pontanus aus. Geschichte, Natur und Sprache hat er in den Kreis seiner Studien gezogen. Deutlicher als in diesen Arbeiten offenbaren sich in den philosophischen Schriften die Vorzüge seiner Begabung, die Freiheit und Heiterkeit seines Geistes. Wie stark aber sein künstlerisches Vermögen war, lehren insbesondere die prosaischen Dialoge, von denen die meisten unmittelbar in den Freundeskreis hineinführen und ein lebendiges Bild der Unterredungen in der Akademie entwerfen, zugleich aber das umgebende Leben in unnachahmlicher Weise widerspiegeln. Eine vollständige Würdigung von Pontanus' Lebenswerk müßte den ganzen Umfang seines Schaffens zu erfassen suchen. Davon kann hier nicht die Rede sein; sogar einzelne Teile der poetischen Tätigkeit müssen vorläufig zurückgestellt werden. Nur mit dem Lyriker hat es die vorliegende Darstellung zu tun.

Zu seinen frühesten Arbeiten gehören große Teile der Sammlung: „Amores“. Die in ihr enthaltenen Gedichte gelten vornehmlich seiner Liebe zu Fannia, obgleich daneben auch noch andere Frauen auftauchen; wie wenig einwandfrei die Gegenstände seiner Neigung sind, lehrt ein Gedicht über die Bosheit seiner Schönen, die sich öffentlich über die geringe Leistungsfähigkeit des Dichters beklagt hat. Allein im ganzen treten derartige Handgreiflichkeiten hinter den üblichen Motiven der Liebesrhetorik zurück. Pontanus sucht die Anmut der Geliebten durch klassische Vergleiche nahe zu bringen; er erinnert sie, die schöner als die Rose ist, an deren schnelles Welken und malt ihr das frühe Vergehen ihrer Reize schreckhaft aus. Er schenkt ihr eine weiße Taube, die in ihrem Schoße, an ihrem goldigen Busen spielen soll, und die er mahnt, dies der Venus geheiligte Gärtchen nicht zu ver-

letzen. Er hört, daß ein Hündchen die auf dem Lande Weilende in den Fuß gebissen, und möchte in eifersüchtiger Furcht den Ärzten den Zutritt zu ihr verwehren. Wir sehen ihn an der Tür der Geliebten nächtlich unter Klagen und Flehen vergeblich harren. Und die beständige Härte seines Mädchens legt ihm schließlich den Gedanken des Verzichtes nahe: einmal gedenkt er sich einer anderen zuzuwenden, dann will er der Liebe ganz absagen und ein Franziskaner werden; wieder ein andermal sucht er sich durch den Wein oder durch Zauberformeln vor der Glut zu schützen und findet endlich bei den Musen Trost. Aber alle diese Versuche, sich loszuringen, halten nicht vor; als er zugunsten des Heldensanges auf die Liebeslieder verzichten will, treibt es ihn wieder zu den gewohnten erotischen Klängen zurück. Auch da er sein Ende nahe glaubt, in schönen Worten Mutter und Schwester die letzten Wünsche vorträgt und sich gegen die Furien wendet, die ihn, den für das Elysium bestimmten Dichter, in den Hades ziehen wollen, ist es die unerwiderte Liebe, die seinen Geist beschäftigt, und an der er meint zugrunde gehen zu müssen. — Werden zum Ausdruck der Liebesempfindungen gelegentlich auch Maskenformen verwendet, z. B. die Heroide, so läßt sich der ganz persönliche Charakter der Dichtung doch nirgends verkennen. Der heiße Odem wahrer Leidenschaft hebt diese Bekenntnisse hoch über die Floskeln der herkömmlichen spitzfindigen Liebespoesie hinaus; mag immerhin Fannia nur ein Sammelname sein: diese Wünsche, Beteuerungen und Anklagen sind einem Gefühl entsprungen, das von dem ganzen Menschen Besitz ergriffen hat. Daß aber die unvermeidlichen Wiederholungen keine abstumpfende Wirkung ausüben, dafür sorgt Pontanus' Macht über den Ausdruck. Schon in seinen Anfängen, mit denen man es in den Amores noch vielfach zu tun hat, bewährt er sich auf diesem Gebiete als Meister. Die Sprache schmiegelt sich in den Elegien und Hendekasyllaben mit unnachahmlicher Anmut den Gegenständen an, und sie erhebt sich in zwei sapphischen Oden zu einer Vollendung, die den Vergleich mit dem Besten nicht zu scheuen braucht. Wie weich sind die Laute, wenn er die Luft anredet und sie bittet, die Glut seines Busens zu kühlen; man glaubt in den Worten das sanfte Fächeln des Abendwindes zu vernehmen. Und von ähnlicher Weichheit ist der Hymnus, in dem er die Nacht als die Begleiterin der Lust, die Erfüllerin der Liebeswünsche und die Bringerin der Freuden

preist, die den Liebenden gewährte nächtliche Wonne in seiner Weise glühend ausmalt, aber darüber hinaus auch für die anderen Wohltaten der Nacht schöne Worte findet:

„*Tu quies rerum hominumque sola,
Tu graves curas et amara jessae
Amoves menti et refoves benigno
Pectora somno,*“

worauf sich dann allerdings wieder die Bitte anschließt, daß die Nacht ihm seinen Herzenswunsch erfüllen soll, damit nicht die grimmen Flammen sein glühendes Herz verzehren.

Neben den Liebesklängen vernimmt man in den Amores auch andere Töne. Der Dichter klagt Bergen, Hainen, Wiesen und Flüssen sein Leid, weil ihm die dichterische Ader nicht mehr wie sonst fließt. Er trauert über den unglückseligen Zustand des Menschen und findet schließlich in diesem selbst die Ursache alles Leids: „*Suusque quisque dirus est Erebus sibi*“. Und er sucht solche quälenden Gedanken durch Trank und Liebe zu verschrecken; während draußen Winterkälte und Sturm wüten, sitzt er beim Wein und freut sich der Reize seiner Schönen, wobei er aber als echter Don Juan erklärt, sich mit einer nicht begnügen zu wollen. Und er äußert den tiefsten Widerwillen gegen die Kriegführung seiner Zeit, gegen das unglückselige Söldnerwesen mit seinen üblen Begleiterscheinungen, aber auch gegen den Krieg überhaupt, dem als einzig begehrenswert der Dienst der Musen gegenübergestellt wird.

Zwischen den kecken Jugendklängen, wie sie die Amores bieten, und den drei Elegienbüchern „Die eheliche Liebe“, die der Vermählung des Sechsenddreißigjährigen mit Adriana (Ariadna) Sassone ihren Anstoß verdanken, scheint eine tiefe Kluft zu gähnen, und doch ist dem nicht so. Denn jener Glanz der Sinnlichkeit, der die frühere Erotik kennzeichnet, liegt auch über den Zeugnissen der durch das heilige Band gerechtfertigten Liebe, nur daß hier die Erfüllung an die Stelle des Wunsches und der Sehnsucht tritt. Der Zusammenhang mit der Jugendpoesie wird gleich am Anfang deutlich: die aus Umbrien, der Heimat des Properz, stammende Elegie tritt im hochzeitlichen Kleide bei dem Dichter selbst ein, und dieser erzählt, wie sie früh schon seinen Sinn auf die Liebe gelenkt hat. Auch in einem der schönen, sich unmittelbar anschließenden Hochzeitslieder

erscheint die Elegie wieder, diesmal die Braut vor dem Betreten des Brautgemachs zu williger Hingabe an den Gatten mahnend. Aber die Freuden des ehelichen Bundes werden jäh unterbrochen; eine schöne Elegie knüpft unmittelbar an die Motive an, die schon zu Ende der „Amores“ aufgetaucht waren: der Dichter berichtet, wie Mars ihm das von Venus gespendete Glück neidet und ihn zum Kriegsdienste zwingt. Und nachdem er vergebens im ausgeführten mythologischen Bilde den grausamen Vater der Schlacht zu erweichen versucht hat, spricht er aus, was ihm sein Geschick so schwer macht: er fürchtet nicht die Gefahren und Beschwerden des Krieges, „um dich bange ich allein, Gattin, du bist die Ursache meiner Schmerzen, du, ohne die ich nicht leben kann“. Und nun gewährt es ein anmutiges Bild, wie in der Ferne die Gedanken lediglich bei dem verlassenen häuslichen Glück weilen. Er ermahnt die Gattin, ihm während seiner Abwesenheit die Treue zu halten. Er verwünscht alle Zeichen des Krieges und sehnt sich nach dem behaglichen Zusammensein mit der Geliebten, das er sich in der Phantasie ganz allerliebste ausmalt: „Glückliche Araber,“ ruft er aus, „bei denen das Weib gewaffnet mit zu Felde zieht! Wenn dies auch bei uns der Fall wäre, würde mir der Krieg angenehm sein.“ Wirkungsvoll weiß er den Gegensatz zwischen den erzwungenen Kriegsgeschäften und dem ihm obliegenden Dienst der Musen und der Liebe festzuhalten. Und er belehrt vom Feldlager aus seine Frau darüber, wie die künftigen Kinder erzogen werden sollen; als er dann die Nachricht von der Geburt des ersten Sohnes erhält, jauchzt er fröhlich auf und trägt Zukunftshoffnungen, Wünsche für die Gegenwart und Freude über das den Eltern ähnliche Aussehen des Neugeborenen in einer Weise vor, daß der zwischen ihm und der Familie liegende Raum ganz zu verschwinden scheint.

Im zweiten Buche sieht man den Dichter dann glücklich zurückgekehrt, sich von Herzen des wiedergewonnenen Friedens, seiner Familie und seines Besitzes freuend. Da durchschreitet er mit der Gattin sein Landgut, er beobachtet die Haustiere in ihrem Gebaren, betrachtet vergnügt das Wachstum der sich drängenden Früchte, läßt pflücken und schneiden und sieht der kommenden Ernte und Lese mit freudiger Hoffnung entgegen; und anläßlich des üppigen Gedeihens denkt er des goldenen Zeitalters, wo Glück und Zufriedenheit herrschten, von der Erde

verschwunden, seit der Mensch vom Lande in die Städte gezogen ist. Ungemein lebenswahr, freilich ganz aus seiner antik-heidnischen Anschauungsweise heraus berät er einen vom Mißwachs geplagten bäuerlichen Nachbarn. Aus dem Gute kehren wir dann mit dem Dichter in das Haus zurück, wo die Amme den kleinen Luciolus in den Schlaf mit Liedern wiegt, die durch scherzende, im gleichen Stil gehaltene Anreden der glücklichen Mutter unterbrochen werden. Überall spiegelt sich wirkliches Geschehen, und der darüberliegende Schimmer einer das Alltägliche verklärenden schönen Form tut der Lebenswahrheit keinen Abbruch.

Das dritte Buch zeigt dann den Alternden, der aber noch keineswegs auf die Liebe verzichten will. Wieder ist er von der Gattin fern; er befindet sich im Pelignerlande, der Heimat Ovids. Da sieht er die von Corinna geführten poetischen Gestalten des Römers vorbeischweben, sich gegenseitig zur Liebe ermahnend, und die Erscheinungen entzünden in ihm die erloschenen Flammen, die auch auf die Gattin überspringen werden, so daß sie beide in einer einzigen Glutwelle vereinigt sind. Hier wird die antike Erotik nicht nachgebildet, sondern aus dem Geiste des Dichters heraus neu geschaffen. Und wieder weiß Pontanus durch den Zauber seiner Sprache dem Bilde erhöhtes Leben zu verleihen; mit wunderbarer Anmut wird das Gleitende, Zerfließende der Geistergestalten durch Worte nahegebracht. Die Sinnenfroheit des älteren Mannes äußert sich auch da, wo er die erwachsenen Kinder in die Welt hinausschickt. Seinen beiden Töchtern spendet er zur Vermählung Hochzeitslieder und malt ihnen unbefangen die bevorstehenden Liebesfreuden aus, aber die wunderliche Tatsache, daß ein Vater auf solche Weise seine Kinder belehrt, vergißt man über den reizvollen Einzelheiten dieser kleinen Kunstwerke. Wie die Feste, so wird auch die Familientrauer durch die Poesie erklärt. Pontanus „Grabmäler“ (Tumuli) gehören zu seinen hervorragendsten Leistungen. In diesen kurzen Inschriften nimmt er dem Tod seine Schrecken und läßt die Geschiedenen in freieren, höheren Sphären alle Schwere des Erdendaseins abwerfen. Der Schimmer heiterer Anmut, der über den Gedichten auf seine Freunde Panormita und Marullus liegt, weicht der gefaßten Wehmut, sobald er das Schicksal der Familienmitglieder berührt. In einem tiefempfundenen Gedicht beklagt er den Heimgang seiner Tochter Lucia; und

von der gleichen Empfindung eingegeben ist die Inschrift auf die Gattin, die ihm nach beinahe dreißigjähriger Ehe entrissen wird und die er als ihm nie verlierbar, ihm beständig gegenwärtig feiert: in beiden Fällen vermag auch die Wortspielerei das echte Gefühl nicht zu beeinträchtigen.

Das Familienleid war mit dem Tode Ariadnas noch nicht erschöpft, und Pontanus hatte daher auch später noch Gelegenheit, die Leier zu Trauerklängen zu stimmen. Sein Sohn Lucius starb im frühen Mannesalter; Pontanus' „jambische Verse“ (Jambici) liefern ergreifende Zeugnisse des väterlichen Schmerzes. Eine Anrede an das jüngst geborene Töchterlein des Verstorbenen, das die Größe der Verlustes noch nicht ahnen kann, gibt dem Kummer einen von allem konventionellen Beiwerk freien Ausdruck. Und einen schönen Zusammenklang von Natur und Menschenleben versteht Pontanus auch hier herzustellen. Er fragt die Rosen, weshalb sie todesmatt ihre Häupter hängen lassen; da Jahreszeit und Luft daran nicht schuld sind, kann er die Ursache nur in der Trauer um den finden, der sie bisher so sorgsam gepflegt hat. Und eine ähnliche Frage wird aus gleichem Grunde an den Majoran gerichtet; da das Pflänzchen halbverdorrt ist, weil Lucius nicht mehr kommt, es zu begießen, will der Dichter es mit seinen Tränen wässern, damit es wieder Kraft gewinnt und neuen Blätterschmuck ansetzt.

In die Zeit, da der Tod noch keine empfindliche Lücke in den glücklichen Familienkreis gerissen, führen die beiden Bücher der Hendekasyllaben zurück; wie im dritten Elegienbuche steht der alternde Pontanus im Mittelpunkt. Ihn umgibt das üppige Badeleben von Bajä; die dort herrschende Freiheit des Verkehrs der Geschlechter, die Reize der anwesenden Schönen, insbesondere ihre gefährlichen Augen, das Verführerische, Sinnbetörende des ganzen Treibens führt der Dichter in immer neuen Erfindungen vor, meist in Anreden an die einzelnen Frauen, gelegentlich auch in Monologen. Er selbst geht ganz in der berausenden Lebenslust auf, deren einziges Ziel der Sinnengenuß ist. Aber trotz der berückenden Umgebung, innerhalb deren er sich bewegt, trotz der Liebesscherze und Tänze vergißt er die Gattin nicht; ähnlich wie in jener Elegie aus dem Pelignerlande ruft sich der Alternde in schönen Naturbildern allen Liebreiz, den die Gattin entfaltet, ins Gedächtnis zurück und fühlt sich dadurch zu neuer Liebesglut entfacht. Die Wortwiederholun-

gen des zugespitzten Hendekasyllabenstils geben dem beständigen Spiel mit den gleichen Motiven die entsprechende Form. Innerhalb dieser pointierten Ausdrucksweise entwickelt der Dichter jedoch wieder seine alte Kunst der Erweckung des weichen Wohllauts; wenn er zu Reigentänzen und Liebesscherz auffordert, so gelingt es ihm, seiner Leier wunderbar zarte Töne zu entlocken.

Das gleiche ist auch in den meisten sapphischen Versen der Fall, die unter dem Titel „Lyra“ zusammengestellt sind. Wie Pontanus gerade dieses Maß zum Träger sanfter Akkorde zu gestalten verstanden hat, wurde schon bei der Durchnahme der „Amores“ gezeigt. In der „Lyra“ bewährt sich diese Kunst in vielen, jedoch nicht in allen Fällen. Zuweilen gelingt es dem Dichter nicht, die poetische Stimmung zu erwecken. Selbst bei einem ihn so tief berührenden Gegenstande wie der Traumerscheinung der gestorbenen Gattin versagt ihm die Kraft; er vermag das Motiv bei weitem nicht so eindrucksvoll zu gestalten wie in den „Grabdenkmälern“. Aber auf den Höhepunkten meistert er das Maß mit vollendeter Anmut, insbesondere da, wo Liebesempfindungen zum Ausdruck gebracht werden. Den Preis wird man zwei Dichtungen zuerkennen müssen, dem Lied auf die Nymphen seines Wohnsitzes und der Bitte an Venus, der er im Tempel eine Locke weihet und dafür erfleht:

*„Tu meum, felix Cytherea, plectrum,
Adiuva et dulcis numeros ministra,
Dum tuum numen cano, dum tibi arae
Molliter halant.“*

Noch einmal wie in seinen jüngeren Tagen hat Pontanus seine Muse in den Dienst der ehelichen Liebe gestellt. Wie einst, so hält er auch jetzt das ihm aus dem neuen Bunde erblühende Glück in zyklischer Form fest. Allerdings unterscheidet sich die neue Gedichtfolge: „Der Po“ (Eridanus) durchaus von der „ehelichen Liebe“. In dieser war der ganze Ablauf einer nicht allzu spät geschlossenen Ehe in seinen entscheidendsten Abschnitten vergegenwärtigt worden: Liebesglück, Kindersegen, allmähliches gemeinsames Altern unter Familienfreuden und -leiden, Tod der Gattin; hier handelt es sich dagegen nur darum, daß der Greis sich noch die ihm gegönnte kurze Zeitspanne durch Liebesscherz verschönen will und durch die Liebe neue Jugend zu gewinnen hofft:

*„Tempus habet metas, et constat tempus ab annis,
 Et peragunt annos sidera cuncta suos;
 Solus Amor nescit tempus, nec subiacet annis,
 Anno sed fruitur perpetuumque manet.“*

Der Elegienzyklus „Der Po“ verdankt seinen Ursprung der zweiten Ehe, die Pontanus mit der von ihm Stella genannten Schönen schloß. Im Ton ähnelt er weit mehr den in den Amores zusammengestellten Liebesliedern als den Gedichten an Ariadna; nur in der Tatsache, daß auch hier über allem der heitere Glanz der Sinnenfreude liegt, ist er dem einen wie dem anderen Werke verwandt. Anmutvolle mythologisch-erotische Erfindungen begründen zunächst den Titel; sie treten auch im Verlaufe des Zyklus wieder auf; dann aber beginnt die Liebesdichtung im engeren Sinn, übergeleitet durch eine Bitte des Dichters an den Fluß, mit den Fluten die Flammen seines Herzens zu löschen, die sonst Herden und Äcker verbrennen könnten. In zahlreichen Monologen oder Anreden gewinnt die sinnlich-verführerische Stimmung Gestalt und klingt wieder, ähnlich und doch anders als in der „ehelichen Liebe“, mit der Natur zusammen; bestimmte Vergleiche und Bilder treten immer von neuem auf: im Dunklen ist ihm Stella Licht; wenn er im Garten wandelt und sieht, wie der Lufthauch mit den abgefallenen Blättern spielt, wie die Nacht die ausgetrockneten Rosen mit Tau genetzt hat, dann denkt er daran, daß ihm Stella Lufthauch und Tau ist. In allen diesen Bekenntnissen scheint viel mehr der Liebhaber als der Ehemann zu sprechen. Mit vollendeter Anmut führt er sich vor, wie er nachts die Geliebte in den Armen hält, wie sie einzuschlummern beginnt, und wie er sie mit einem Lied vollends in den Schlaf singt. Der Vergleich mit den römischen Elegien liegt hier nahe, er drängt sich besonders da auf, wo Pontanus die Gestalten der griechischen Sage herbeiberuft, um die Schönheit der einzelnen Glieder darzutun. Zuweilen kann der Dichter von einem Motiv nicht loskommen: beim Kuß hat er Stella durch einen Biß verletzt, sie weint darüber, er klagt sich an, möchte aber ihre Tränen nicht missen, da sie in Tränen am schönsten ist; das sich anschließende Gestammel der Liebesraserei führt dann doch durch Kuß und Umarmung zur Versöhnung. Eine andere Elegie spinnt den Gedanken weiter fort: er verlangt von ihr, daß sie sein Vergehen mit der härtesten Strafe sühne. So gebiert sehr häufig ein auftauchender Gedanke ein

neues Lied, und alle die einzelnen Teile des Zyklus reihen sich auf diese Weise mit innerer Notwendigkeit aneinander, unterbrochen durch mythologische, ungemein zart ausgeführte Erfindungen, die meist auf schönen Naturbildern aufgebaut sind und aus der Stimmung nicht herausfallen, sondern sie verstärken.

Daß der Greis über der jungen Gattin die Genossin seiner Mannesjahre nicht vergessen hat, lehrt das zweite Buch der „Stella“. Da weist er die Vorwürfe, die ihm die gestorbene Ariadna wegen seiner Untreue macht, zurück und erklärt, daß der Tod jede Fessel löse. Aber sogleich widerruft er, was er gesagt: der Bund zwischen ihm und Ariadna dauert ewig und wird neu erstehen, wenn auch er die elysischen Haine betritt. So lange aber soll sie ihm das kurze Liebesglück mit Stella gönnen. Man muß die Art, in der der Dichter hier einen Ausweg aus dem Gewirr widerstreitender Gefühle findet, als eine dichterische Meisterleistung bezeichnen: in jedem Worte zittert die innere Bedrängnis nach, von der Pontanus sich befreit hat, und ebenso der Ausgleich der Empfindungen, zu dem er schließlich gelangt ist. Ragt diese Dichtung weit über die trotzdem reizvollen Liebesspiele der Sammlung hinaus, so ist das noch in höherem Grade bei zwei anderen Bekenntnissen der Fall. In dem einen wird ebenfalls die gestorbene Gattin angeredet. Die Elegie entstand nach dem Tode des Sohnes Lucius: bisher hat Ariadna vom Elysium her nur helfend, tröstend auf den Gatten eingewirkt, jetzt aber fügt sie ihm den herbsten Schmerz zu, sie nimmt ihm den Sohn. Allein so tief ihn dieser Schlag getroffen hat, er will ihr das Zusammensein mit dem Sohn in den elysischen Gefilden nicht neiden und bleibt allein auf der Erde zurück, mühsam nach Trost suchend. Ein in seiner Art einziges Trauerlied; ein unvergleichlicher Schmelz, eine fast überirdische Verklärung umfließen Mutter und Sohn in ihrer Wiedervereinigung. Von der gleichen Vollendung wie diese zeugt die andere an M. A. Sabellicus gerichtete Elegie. Pontanus zählt all das Schwere auf, das ihn heimgesucht, aber er zeigt zugleich, wie alle Schicksale ihn nicht zu beugen vermocht haben. Im Alter halten ihn mächtige Stützen aufrecht: die Liebe zur Poesie ist ihm geblieben, nicht minder die Freude an Natur und heiterer Sinnlichkeit, alles dies belebt durch die anmutigen Gestalten der griechischen Gottheiten und Halbgottheiten. Und in Stellas Armen findet der Greis ein neues Leben. „Wer als Greis, vom Schicksal hin-

und hergeworfen, noch lieben kann, der besiegt das Schicksal. Das tue ich: die Felsen des Posilipp und die Fluren um den Vesuv hallen von meinen Liebes- und Sehnsuchtsliedern wider“, und nun stimmt er einen dieser Gesänge an, deutlich die vorher mitgeteilten Stella-Lieder variierend. — Obgleich allgemeine Gedanken entwickelt werden sollen, ist doch jede Abstraktion ferngehalten und durch Gestalten von Fleisch und Blut ersetzt worden. Sowohl die Elegie auf den Tod des Sohnes wie die eben besprochene sind unmittelbarste Abdrücke des inneren und äußeren Lebens: beides Kunstwerke von echtestem Gehalt.

Ein in unserem Zyklus enthaltenes Gedicht an einen Vater, dessen Sohn für das Vaterland gefallen ist, könnte ebensogut im späteren Altertum geschrieben sein: es arbeitet durchaus mit allgemein moralischen und antiken Trostgründen; das Religiöse klingt nicht einmal von ferne an. Insofern reiht sich diese Elegie der Gesamtstimmung des Zyklus gut ein, der sich seinerseits nicht von dem Wesensgehalt der anderen Dichtungen des Pontanus unterscheidet. Gleichwohl hat dieser gelegentlich auch einen Nebensprung auf das religiöse Gebiet gewagt. Seine „göttlichen Lobgesänge“ (*de laudibus divinis*) feiern die Schöpfung, bieten drei Hymnen an Maria, eine an Christus, an Johannes d. T., an Franz v. Assisi und den h. Dominicus. Aber jedes Wort überzeugt davon, daß des Dichters Herz nicht bei der Sache ist; an die Stelle der blühenden Sprache, die Pontanus überall da zu Gebote steht, wo er sich in den heiteren Gefilden der antiken Sinnenfreude ergeht, tritt ein harter, nüchterner, schwungloser Ausdruck: man spürt deutlich, daß Pontanus nur den offiziellen Religionsgewalten eine pflichtgemäße Verbeugung machen will.

Von der vorteilhaftesten Seite zeigt sich dagegen Pontanus' Dichtergabe in den meisten seiner Eklogen. In zweien von ihnen steht die Gattin im Mittelpunkt; die eine Ekloge „Acon“ wird von dem Verlangen nach der abwesenden, die andere „Meliseus“ von der Trauer um die tote Ariadna beherrscht. Sehnsuchts- und Totenklage sind aber so innig mit der Natur, den Reizen der Umgebung und den ländlichen Gewohnheiten verwoben, daß ein unmittelbar wirkendes Bild entsteht. Das gilt insbesondere vom „Meliseus“. Ergreifend und erwärmend, wie der Dichter die Gestalt der Heimgegangenen neu erstehen läßt und ihr emsiges Walten in Haus, Garten und Weinberg vergegenwärtigt. Eigentümlich ist in beiden Eklogen die Technik; wohl nimmt

Meliseus in der gleichnamigen Ekloge auch selbst das Wort; aber in der Hauptsache sind es die ihm in Verehrung und Liebe zugetanen Hirten, die seine Klagen hören und sie nun wiederholen. Dadurch, daß man überwiegend nur von dem Eindruck Kunde erhält, den die Worte des Trauernden auf die Seelen der ihm Nahestehenden ausgeübt haben, wird eine ganz besondere Stimmung erzeugt. Zu hoher Vollkommenheit hat Pontanus diese Form in der schönsten seiner Eklogen entwickelt, der „Lepidina“, einer Art Festspiel in sieben Aufzügen (*pompa*). Hier schildert er die Vermählung des Flusses Sebethus mit Parthenope, der Verkörperung Neapels; Nymphen und Tritonen, Dryaden und Oreaden ziehen singend und Geschenke bringend heran; lauter Jubel und frohes Getümmel erfüllt die weite Landschaft, bis zuletzt des Dichters eigene Muse, Antiniana (so nach seinem Landgut benannt), herankommt und den Hymenäus antstimmt. Alles das führt der Dichter unmittelbar vor, aber wie in den beiden anderen Eklogen fängt er das Geschehene zugleich im Spiegel auf; man erfährt im durchgehenden Parallelismus mit der unmittelbaren Vergegenwärtigung, welchen Eindruck der festliche Zug auf ein junges bäuerliches Paar ausübt, und die Hochzeitsfreude findet ihren reinen Widerhall in dem Austausch zärtlicher Gefühle zwischen den beiden, durch echte Liebe miteinander Vereinigten, wie denn Pontanus auch sonst dafür gesorgt hat, die eigentliche Handlung mit den Gesprächen des Liebespaares zu verbinden. Den mythologischen Gestalten werden die Züge der bäuerlichen Umwohner des Golfes von Neapel aufgeprägt; idealisierende Kunst und realistische Kraft wirken zusammen. Alle diese wechselnden Bilder sind so in schimmernden Glanz getaucht, daß man zu sehen meint, wie sich der heitere Himmel des Südens über der geschilderten Landschaft wölbt.

Nicht alle Eklogen Pontanus' weisen die gleiche glückliche Hand auf; es ist ihm nicht durchweg gelungen, der der künstlichen Gattung anhaftenden Schwierigkeiten Herr zu werden. Doch liegt außer den genannten Dichtungen noch ein vollkommenes kleines Kunstwerk vor. Freilich handelt es sich nicht um eine Ekloge im gewöhnlichen Sinne, sondern um ein Idyll aus der Kinderstube. Die Ekloge: „Der Fünfjährige“ (*Quinquennius*) bestätigt von neuem, was schon die Ammengesänge an den kleinen Lucius (*Naeniae*) dargetan hatten: der Dichter findet

auch für das kindliche Gestammel den angemessenen Ausdruck und weiß die dafür scheinbar so ungeeignete lateinische Sprache auf diesen Ton scherzender Rede zu stimmen. Unübertrefflich wird in unserer Ekloge das Geplauder zwischen Mutter und Söhnen wiedergegeben, die Furcht des Knaben vor dem bösen Geist, der tröstende Zuspruch der Mutter, ihre Belehrung über den Schutzgeist, der die artigen Kinder belohnt. Allerliebste, wie die Mutter das kindliche Begriffsvermögen berücksichtigt, und wie die Intimitäten der Kinderstube zur Vervollständigung des Bildes dienen müssen.

Auch die später zu würdigenden Lehrdichtungen sowie der schöne Zyklus, dessen Mittelpunkt die neapolitanische Landschaft bildet, schließen sich mit den anderen Poesien nach Stimmung und Grundcharakter zu einer Einheit zusammen. Bei einem Rückblick auf die Fülle dieser ähnlichen und doch so vielfach differenzierten Gebilde drängt sich die Wahrnehmung auf, daß der Dichter für das ihm vorschwebende Ideal heiterer Lebensfreude die entsprechende Form gefunden hat. Nirgends etwas äußerlich Angelerntes, alles ursprünglich aus der Sache quellend und das Wesen der Sache bezeichnend. Die von Pontanus geschaffenen Gestalten leben: mag er mythologische Erfindungen einführen, mag er die bunte Welt beschreiben, in der er so gern untertaucht, mag er das tägliche Leben des Hauses mit einem goldigen Schimmer umgeben — überall hat der Lesende den Eindruck der inneren Wahrheit, die durch die leise Idealisierung nur gehoben, nicht beeinträchtigt wird. Die Ursache dieser Wirkung ist darin zu suchen, daß Pontanus dem innersten Grundgehalt seines Wesens Ausdruck verleiht. Er war dazu imstande, weil er die völlige Herrschaft über die Sprache besaß. Das Lateinische handhabt er wie seine Muttersprache; willig schmiegt sich das sprachliche Gewand allen Regungen an. Wohl sind auch bei ihm gelegentlich Anklänge an klassische Dichterstellen vernehmbar; die Centos, aus denen später die Neulateiner ihre Poeme zusammensetzten, wetterleuchten bereits. In der nächtlichen Liebeszene aus dem „Po“ heißt es: *„O quotiens sparsos, errant dum fronte capillos, Collegi . . .“*; hier liegt offenbar eine Erinnerung an das Virgilische: *„ad frontem sparsos errare capillos“* vor. Und wenn ebenfalls im „Po“ die Worte fallen: *„vitium decoquit ipse focus“*, so kann auf die Stelle aus Ovids Fasten verwiesen werden: *„ignis vitium metallis excoquit“*. Allein derartige An-

lehnungen finden sich verhältnismäßig selten, und wo es geschieht, wird das Übernommene mit solcher Freiheit umgestaltet, daß es ganz in den Besitz des Dichters übergeht. Pontanus hat den sprachlichen Ausdruck in sein Selbst aufgenommen und aus diesem heraus neu geschaffen. Wo der Wortschatz des klassischen Lateins zur Bewältigung der Stoffwelt nicht ausreichte, griff der Dichter unbedenklich zu Neubildungen, ohne daß die Einheitlichkeit der Sprache wesentlichen Schaden gelitten hätte. Bezeichnend für seinen Stil sind die zahlreichen Diminutiva, die den verschiedensten poetischen Absichten dienen müssen; auch auf diesem Gebiete hat er die Sprache schöpferisch zu bereichern versucht, wovon Verkleinerungswörter wie *rubicundulus*, *colonulus*, *hudulus* Zeugnis ablegen. Wie mit dem Ausdruck, so verhält es sich mit den poetischen Formen. Auch hier ist das Vorbild der Klassiker im ganzen wie im einzelnen unverkennbar. Aber auch da, wo der Dichter sich am meisten der Antike anschließt, weiß er selbständiges Leben zu erwecken. Man betrachte nur einmal seine Hendekasyllaben (*Bajae*)! Gewiß stammt die silbenstecherische Manier aus Catull. Aber die Art, in der Pontanus mit Antithesen und Gleichklang spielt, zeigt, daß er durch Umbildung der abgelauchten Mittel neue Lichter aufzusetzen weiß (besonders bezeichnend II, 5 und 7). Dies alles beweist, daß Pontanus kein Nachahmer war. Die Gegenstände seiner Kunstübung tragen durchweg den Stempel der Ursprünglichkeit. Und wie mit dem Stoff, so verhält es sich mit der Form: auch sie ergibt sich mit Notwendigkeit, denn die heitere Welt der Alten, in der des Dichters Geist heimisch war, konnte nur durch die klassische Sprache wieder in das gegenwärtige Leben hinein-gezaubert werden.

Pontanus war das anerkannte Haupt der neapolitanischen Akademie, aber fast die gleiche Ehre wie ihm erkannte man willig Sannazar zu. Einer aus Spanien eingewanderten Familie entstammend, wurde Jacopo Sannazaro am 28. Juli 1458 zu Neapel geboren, verlebte dann einen Teil seiner Jugend in ländlicher Zurückgezogenheit bei Salerno. Dann kam er wieder nach Neapel, und hier knüpfte sich — etwa um 1478 — ein Freundschaftsbündnis zwischen ihm und dem mehr als dreißig Jahre älteren Pontan. Das arragonesische Herrscherhaus war Sannazar gewogen, und er vergalt dieses Wohlwollen durch treue Anhänglichkeit.

Im Gegensatz zu Pontan hat sich Sannazar auch der Landessprache bedient, und eine seiner Leistungen auf dem Gebiete der italienischen Poesie, die Hirtendichtung: „Arcadia“, hat Weltruf erlangt. Allein Sannazars wahre dichterische Größe erschließt sich erst in den lateinischen Dichtungen, deren Grundzüge nunmehr darzulegen sind, wobei das Religiöse, auf dem der Haupttruhm des Epikers Sannazar beruht, zurücktreten darf.

Seine Liebespoesie hat etwas Gedämpftes, auch da, wo er Catullische Kußmotive neu einkleidet. Der Klage, daß ihn die Grausamkeit der Geliebten in den Tod treibt, weiß er keine stärkeren Akzente zu verleihen. Aber schön versenkt er sich in die Empfindungen, die ihn beim Tode der Geliebten oder diese bei seinem Abscheiden beseelen würden, und namentlich den Seelenzustand der des Freundes beraubten Geliebten malt er sich aus und verpflichtet ihn dann doch wieder mit der eigenen Person, indem er mit wahrhaft poetischen Farben schildert, wie auch der Dichter in den elysischen Gefilden der auf Erden um ihn Trauernden gedenkt. Ähnlich wie ihm hier in Leben und Liebe das Bild des Todes vorschwebt, beschäftigt ihn anderwärts der Gedanke an die Vergänglichkeit alles Irdischen. Die Ruinen von Cumä, die Trümmer des kampanischen Theaters regen ihn zu Vergleichen zwischen Einst und Jetzt, zu schwermütigen Betrachtungen über den Unbestand aller Dinge an. Eine solch düstere Auffassung des Daseins wurde Sannazar nach seinem eigenen Zeugnis durch mannigfache Mühen und Leiden nahegelegt, namentlich aber durch das Schicksal seines unterjochten Vaterlandes und durch den Sturz seines geliebten Königs, dem er freiwillig in die Verbannung folgte. Die politischen Ereignisse klingen daher auch in seiner Dichtung an. Als die Franzosen 1495 das arragonesische Herrscherhaus gestürzt hatten und willkürlich im Lande schalteten, richtete er eine mahnende Elegie an den Kanzler von Frankreich, um Einspruch gegen die verübten Gewalttaten zu erheben. Und wenn er in einer schönen Elegie zur Feier des Jahresanfangs auffordert, erhofft er für sich von dem festlichen Tage nur die Erfüllung des einen Herzenswunsches, daß das Vaterland von seinen Bedrängern erlöst werden möchte. Indessen nicht allzu oft stieg der Dichter in die politische Arena hinab. Das würde dem Grundzuge seines Wesens widersprochen haben. Denn dieser war auf eine stille Beschaulichkeit gerichtet, auf ein Behagen an friedlicher Enge und

den einfachen Freuden, die dieses zurückgezogene Dasein verschönern. Deshalb erscheint er da am liebenswertigsten, wo er diese Grundlage seiner Natur ausbaut, mag er das weltentrückte, gottselige Leben des Einsiedlers verherrlichen, die mit den dichterischen Freunden gemeinsam begangene Feier zu Ehren seines Geburtstagsheiligen schildern oder den Plan einer des Musensitzes würdigen Einrichtung seines auf der Mergillina zu erbauenden Hauses entwerfen. Besonders innig werden die Klänge, sobald das Heimatgefühl Gestalt gewinnt. In der Verbannung, an der Loire, stößt er plötzlich auf ein seinem Geburtstagsheiligen gewidmetes Kirchlein und ist freudig erregt darüber, daß der Heilige auch im fremden Lande verehrt wird. Da schweben ihm im Geiste die geliebten heimischen Fluren vor, und er legt dem Heiligen den Wunsch ans Herz, ihn dorthin zurückzuführen, wo er wieder den Rauch aus dem Dache des angestammten Hauses aufsteigen sehen könne. Unmittelbar nahe wie in dieser schönen sapphischen Ode tritt der Poet auch in den Elegien, in denen die Dichtkunst selbst den Mittelpunkt bildet. Zwar das Schaffen seines Freundes Pontanus handelt er zu schematisch ab, aber bei der erwähnten Geburtstagsfeier führt er die einzelnen Kunstgenossen mit bezeichnenden Wörtchen ein; und diese Fähigkeit der Charakterisierung kommt auch den Dichtern des Altertums zugute. Aufschlußreich legt er ferner den Gang der eigenen dichterischen Entwicklung dar, die fördernden und hemmenden Einflüsse des Lebens nicht vergessend. — Der Ekloge schuf Sannazar einen anderen Hintergrund und versetzte sie aus der Hirten- in die Fischerwelt. Grundsätzliche Änderungen in der Gesamtanlage hat er jedoch vermieden. Trauer um die tote Geliebte, Klagen des verschmähten Bewerbers, Bitten um Erhörung wechseln mit erzählenden Bestandteilen, so mit Verwandlungssagen, für die Sannazar überhaupt eine besondere Vorliebe hatte. Über den lyrischen Bestandteilen liegt ein zarter, sanfter Hauch, und dieser wird in der schönsten dieser „Fischeridyllen“ durch ein düsteres, Theokrit oder Virgil nachgebildetes Gegenbild verstärkt: das verlassene Mädchen braut unter Zauberformeln und Verwünschungen dem treulosen Geliebten einen Giftrank. Wie die meisten anderen Dichtungen Sannazars, so ziehen auch die Idyllen ihre Kraft hauptsächlich daraus, daß sich das Erlebte in zahlreichen Zügen verkörpert: man sieht den Dichter in der Nähe der Mergillina von einem Felsen

auf das Meer hinausblicken, wo die Fischer nächtlicherweise beim Fackelschein dem Thunfisch nachstellen; die kriegesischen Verwicklungen zwischen Neapel und Frankreich werden angedeutet, die befreundeten Dichtergenossen besungen. — Das Gesamtbild der Persönlichkeit, wie es sich aus Sannazars lateinischem Dichten ergibt, mutet erwärmend an; eine reine Natur, offen für alles Schöne, durch das Böse in der Welt zwar verwundet, aber nicht verbittert. Es stimmt zu diesen Grundlinien, daß in seinen Epigrammen eigentlich bloß die scherzhaften mythologischen Spielereien anziehen; die angreifenden Stücke entbehren der rechten Kraft; nur wo er ungewöhnlicher Verruchtheit gegenübersteht, wie bei Alexander VI. und Cäsar Borgia, schwillt ihm die Zornesader, und selbst der Untergang der Verhaßten vermag ihn dann nicht milder zu stimmen. —

Auch ein Nichtitaliener gehörte der neapolitanischen Akademie an, der Grieche Michael Marullus Tarchanista oder Tarchaniota. Allein er stand als lateinischer Dichter seinen Mann, und die gesamte Poetenschar Italiens betrachtete ihn so einmütig als den ihren, daß er notwendig in die Geschichte des italienischen Neulateins eingereiht werden muß. In Konstantinopel geboren, wie es scheint, von Vatersseite italienischer Abkunft, hat er sich doch immer als Grieche gefühlt. In Neapel trat er namentlich Pontan nahe. Später ging er nach Florenz; hier heiratete er die Dichterin Alessandra Scala, die Tochter des Dichters Bartolomeo Scala. Daß er in Florenz mit Politian in Streit geriet, wird später zu berichten sein. 1500 ertrank er im toskanischen Flusse Cecina; dieses traurige Ereignis erweckte bei den Poeten Italiens lebhaften Widerhall und regte sie zu poetischen Äußerungen des Mitgefühls an, die die ganze Skala von echter Empfindung bis zu äußerster Geschmacklosigkeit durchlaufen.

Der enge Zusammenhang seines Schaffens mit dem des Pontanus springt in die Augen, und er würde noch stärker hervortreten, wenn es nach der Anlage dieser Darstellung möglich wäre, auch die didaktischen Dichtungen des Hauptes der Neapolitaner Akademie ausführlicher zu behandeln. Trotz der offenbaren Anlehnung an Pontans Weise fehlt es jedoch an unterscheidenden Merkmalen keineswegs. Die Tatsache erklärt sich im wesentlichen daraus, daß Marullus nicht so aus dem Vollen zu schöpfen vermochte wie sein Freund. Seine Liebeswelt ist z. B. minder reich als die Pontans. Während dieser überall Erlebtes zu gestalten

scheint, bewegt sich Marullus vornehmlich auf dem Gebiete der Liebessophistik. Preis der Schönheit seiner Neära, Klagen über ihre Grausamkeit, Schilderung seiner Qualen und Werben um ihre Gunst — das macht den wesentlichen Inhalt seiner Liebeslyrik aus. Innerhalb eines so engen Kreises war die Eintönigkeit schwer vermeidbar, um so weniger als auch die Lieblingsvorstellungen des Marullus sich wiederholen: er läßt beim Kusse die Seele auf den Lippen der Geliebten und schickt das Herz aus, die Verlorene zu suchen, aber auch das Herz kommt nicht wieder; die Reize Neäras verbrennen ihn so, daß er in Asche zerfallen würde, wenn nicht seine Tränen ihn beständig überströmten. Aber so sehr sich der enge Kreis dieser und verwandter anakreontischer Erfindungen auch von der satten Fülle des Pontanus abhebt, die poetischen Gebilde des Marullus haben doch die Probe bestanden. Durch die feine Gestaltung des einzelnen wird die fehlende Mannigfaltigkeit ersetzt. Es ist, als ob wenige Steine von einem Meister immer wieder zu täuschend ähnlichen und doch bei näherem Zusehen unterscheidbaren Geschmeiden umgeschliffen würden. Die Kunst, mit der der geringe Besitzstand von Motiven zu immer neuen Formen abgewandelt wird, läßt einen Überdruß nicht aufkommen; die kleinen Liedchen (meist in Hendekasyllaben oder Distichen) üben einen eigentümlichen Reiz aus. Weniger gelingt ihm die umfängliche Liebeselegie; in richtiger Selbsterkenntnis hat er sich daher dieser Gattung nur ausnahmsweise zugewendet. In Epigrammen sowie in einer schönen sapphischen Ode, die Amors Gewalt über alle Geschöpfe feiert, wird die Tatsache versinnbildlicht, daß das Büchlein unter dem Zeichen der Liebe steht. Doch fehlen andere Gegenstände nicht, und wenn der Dichter sie behandelt, scheint er mit dem Herzen mehr dabei zu sein als in der letzten Endes doch konventionellen Erotik. Tiefere Empfindung, als sie in seinen Liebesdichtungen zu spüren ist, spricht aus der schönen Elegie auf den Tod seines Bruders. Und ebenso echt ertönt die Klage um den Untergang seines Vaterlandes. Aber auch der Wunsch kommt zu Wort, sich aus dem tiefen Schmerz über Griechenlands Fall wieder zu erheben: er entwirft einem Landsmann ein ganz lebendiges Bild des Frühlingsfestes, wo die Häuser bunt vom Lenzesschmuck, die Türen mit Veilchen umwunden sind, wo die Mädchen im grünen Kranz erscheinen, wo bei den Tänzen die erste Liebe entsteht; da soll der Freund die Klagen lassen; genug

ist der Untergang des Vaterlandes beklagt worden; bringe den Krug, Knabe, fern mögen Trauer und Schmerz weichen! — Aus dem bisher vergegenwärtigten Kreise heraus führen die vier Bücher seiner „Naturhymnen“. Sie halten die wichtigsten Erscheinungen des Natur- und Menschenlebens in mythologischer Einkleidung fest. Marullus gibt Hymnen an die einzelnen Götter, und aus der fast immer in der Anrede durchgeführten Nahebringung ihres Wesens gewinnt er ein Bild ihres irdischen Wirkungskreises. Neben den antiken Göttern verwendet er auch allegorische Begriffe, so den Himmel, die Ewigkeit, die Sterne, den Mond und den Äther. Die gehobene und andächtige Stimmung, mit der er in der Natur das Walten einer höheren Macht spürt, steigert sich zuweilen bis zum Gebet. Doch hält sich der enthusiastische Ausdruck nicht durchweg auf der Höhe, und der sehr umfangreiche Hymnus an die Sonne nähert sich der Art des Lehrgedichtes; einen äußeren Ausdruck findet diese Tatsache darin, daß Marullus für dieses Stück und den ähnlich angelegten Hymnus an die Erde den Hexameter wählt, während er sonst nur lyrische Maße benutzt. — Indessen fortgelebt hat Marullus hauptsächlich durch seine Liebesdichtung. Gerade die feine Filigranarbeit scheint einen großen Sänger der Liebe wie Johannes Secundus besonders angezogen zu haben, und auch in Deutschland fehlte es Marullus nicht an Lesern und Bewunderern, namentlich seit Beatus Rhenanus durch eine gute Ausgabe für die Verbreitung seiner Gedichte gesorgt hatte. Freilich blieben auch die Gegner nicht aus, und namentlich die „Naturhymnen“ erregten Anstoß, da sie die gewohnten Bahnen der Frömmigkeit verließen; Eoban Hesse hat sich in der Zeit, da er noch streng kirchlich gesinnt war und seine „christlichen Heroiden“ schrieb, scharf gegen die Art von Marullus' Naturvergötterung ausgesprochen.

Unzweifelhaft waren die Zeitgenossen im Recht, wenn sie Pontanus und Sannazar als die anerkannten Führer des neapolitanischen Kreises betrachteten. Marullus nimmt nicht denselben Platz ein; trotzdem darf auch er mit ihnen zusammen genannt werden; wenigstens erschien er den Zeitgenossen als ein Gleichstrebender. Die übrigen Mitglieder der Akademie können jedoch an Bedeutung mit jenen dreien nicht verglichen werden. Immerhin bieten auch sie manches Schöne, und ein Schimmer des Glanzes, der Pontans Schaffen verklärt, liegt noch

über ihren Dichtungen. Der älteste von diesen Poeten zweiten Ranges ist Gabriel Altilius (geb. 1440, seit 1471 Bischof von Policastro, gestorben 1484). Altilius scheint eine umfangreiche poetische Tätigkeit entfaltet zu haben, die den Beifall seiner Freunde Pontan und Sannazar fand. Aber von diesem Lebenswerk hat sich nur wenig erhalten. Seine kleineren Gedichte wiegen nicht schwer, obgleich sie in Deutschland gern gelesen worden sind und noch die dünne Erotik eines Johannes Stigel befruchtet haben. Höher erhebt sich das vielgerühmte Hochzeitslied auf den Herzog von Mailand Sforza und Isabella, die Tochter Alfons II. von Neapel. Dem epischen Eingang schließt sich ein Preislied der Nymphen auf das Hochzeitspaar, namentlich auf die Braut, an; die Trauer um deren Verlust und die Versicherung ewigen Gedenkens leitet dann zu dem Abschied über: das Schiff entführt die Neuvermählten, denen die Wünsche der Zurückbleibenden nachtönen. Durch den allzu reichlichen mythologischen Zierrat wird doch die freie Beweglichkeit nicht gehemmt, und namentlich in dem Hauptteil, dem Nymphengesang, dessen einzelne Abschnitte durch einen Anfangsrefrain eingeleitet werden, weiß der Dichter eine wirkungsvolle Steigerung herbeizuführen.

Deutlicher als das Schaffen des Altilius erschließt sich das des Johannes Elisäus aus Anfratta, der unter dem Namen Elisius Calentius bekannt geworden ist (gest. um 1503). Er steht stofflich seinem Freunde Pontanus am nächsten; freilich darf man dessen wunderbar melodische, echt dichterische Sprache bei ihm nicht suchen. Aber auch Calentius' Dichtung wird wie die des Pontanus von der Liebe beherrscht; aus seinem Wesen leitet Calentius es ab, daß es ihn nicht zur Verherrlichung von Krieg und Waffen, sondern lediglich zum Liebessang treibt. „Warum sollte ein milder Boden nicht milde Früchte bringen?“ fragt er, oder er schält den gleichen Gedanken aus der bildlichen Hülle heraus: „Der Mann wird das Tun für richtig halten, das seiner Anlage entspricht.“ Mit Pontanus hat Calentius auch die zyklische Form gemein. In fast ausschließlich elegischen Stücken erzählt er die Geschichte seiner Liebe zu Aurimpia und bringt durch leidenschaftliche Monologe die je nach der Lage wechselnden Geschehnisse und Stimmungen nahe: die Liebesglut, die ihn erst wirklich zum Dichter macht, sein stürmisches Werben, die Erreichung seines Zieles, Erkrankung und Genesung Aurim-

pias, schließlich auch das traurige Ende des Romans: Aurimpia wird ihm untreu, und der Dichter schüttet die volle Schale seines Zornes nicht bloß über sie, sondern über ihr ganzes Geschlecht aus, dessen tugendhafteste Vertreterinnen wie Andromache und Penelope ihm nun auch nicht mehr einwandfrei erscheinen. Selbst wo das Rhetorische überwiegt, erfreut manche ursprüngliche Wendung. Daß der Poet imstande sei, der Geliebten die Unsterblichkeit zu verleihen, wird in der herkömmlichen Weise dargelegt, aber Calentius eigen ist die Verheißung, daß die junge Gattin in seinem Hause ein Pantheon vorfinden, daß Minerva sie dort freundlich aufnehmen und in der Kunst des Webens unterrichten werde. Wenn Calentius die weinende Aurimpia über den Tod einer Freundin tröstet, so geschieht dies mit den landläufigen Trostgründen, denen sich aber dann doch wieder eine selbständige Erfindung angliedert: sie soll sich eine neue Genossin wählen, diese jedoch nicht in den Theaterlogen, nicht auf der Bühne oder in den Wandelgängen der Stadt suchen, auch soll sie sich keiner anschließen, die ihr Äußeres vernachlässigt. Ähnlich erhalten die Gedichte über Aurimpias Erkrankung und Untreue durch eindrucksvolle Züge eine stärkere Kraft: in dem Freudenerguß über Aurimpias Genesung wird Phöbus ermahnt, die Wiederherstellung möglichst zu befördern; kein Floh, keine Mücke soll sie stechen, alles Störende soll ihr fern bleiben. Und ganz lebendig führt der Dichter sich selbst ein, wie er das Bild der Ungetreuen dem Scheiterhaufen überliefert. Auch andere Liebeslegien erhalten durch lebhaftere Vergegenwärtigung der Lage ein stärkeres Rückgrat: Aurimpia hat dem Dichter nachts die Kammertür geöffnet, verläßt dann aber sogleich das gemeinsame Lager, um der Mutter jeden Argwohn zu benehmen; und nun wird der Seelenzustand des Dichters in leidenschaftlichen Anreden an die Entfernte, ja sogar an die Mutter aufgedeckt. In die Liebeswelt bricht wie bei Pontanus der Krieg herein; Calentius ergreift selbst die Waffen, um für seine Herrin zu sterben, wie er vordem für sie gelebt hat. Wir treffen ihn denn auch in Oberitalien, wo die Kriegsfurie tobt; er richtet an die Göttin die flehentliche Bitte, ihn vor dem Schwert der Franzosen zu schützen, und wünscht nichts sehnlicher als Heimat und Geliebte wiederzusehen. Die Freude am heimischen Boden und an ländlicher Zurückgezogenheit kommt wie bei Pontanus und Sannazar zu Wort; auch seine Liebesdichtung

bedient sich wiederholt der ländlichen Farben: das Mädchen bekränzt den Kopf ihres Esels und erregt dadurch den eifersüchtigen Groll des Dichters und seine Furcht, daß Jupiter sich in das Grautier verwandelt haben könnte; oder sie steigt auf den Maulbeerbaum, um das Laub abzupflücken, und fällt durch einen unglücklichen Zufall hinunter. Mit besonderer Wärme preist Calentius jedoch sein ländliches Besitztum: die weite Ebene ist ihm unbehaglich; er freut sich seines engen Bergnestes, wo er die starren Felsen zum fruchtbaren Garten umgewandelt hat, und wo er im Schatten der von ihm gepflanzten Bäume seine Zeit zwischen der Obstzucht und dem Dienst der Musen teilt. Bei aller Neigung für das Idyll ist Calentius doch für die Vorzüge der Gegenwart nicht blind. Seine eigene Zeit mit ihren marmorgeschmückten Domen, ihren prächtigen Palästen, ihren schöngeputzten Mädchen ist ihm lieber als das Zeitalter des Saturn, wo alles noch roh und wild, nur auf die Befriedigung der einfachsten Lebensbedürfnisse gerichtet war. Er zählt also nicht zu den Lobrednern der goldenen Zeit.

Am weitesten unter allen Mitgliedern der Akademie ragte Janus Anysius (geb. 1472 in Neapel, stirbt nach 1536) in die spätere Zeit der neulateinischen Dichtung hinein; er war nicht bloß ein Bewunderer Cottas und mit Bembo bekannt, sondern er hatte auch noch Beziehungen zu Sebastianus Minturnus und Scipio Capicius. Aber mit besonderer Herzlichkeit hält er doch die Erinnerungen an die älteren Freunde fest. In seinen Eklogen erscheint er da am lebenswürdigsten, wo er von Pontans Tod und Begräbnis berichtet, wo er den aus der selbstgewählten Verbannung zurückgekehrten Sannazar begrüßt. Und wenn er die seligen Gefilde der Nymphe aufsucht, weil er hier Heilung für seinen Liebeskummer zu finden hofft, dann vergißt er nicht zu erzählen, wie ihm die Nymphe Antiniana entgegengetreten ist und von ihrem Verhältnis zu Pontan sowie von dessen Lieblingsbeschäftigungen Kunde gegeben hat. Daher haben denn auch die äußeren Ereignisse, die so tief in das Leben Pontans und Sannazars eingriffen, Anysius am frühesten die Zunge gelöst; wenn er zu Beginn seiner chronologisch angelegten Gedichtsammlung darüber klagt, daß in den rauen Kriegszeiten für die Dichtung kein Raum sei, so denkt er an die Eroberung Neapels durch die Franzosen, wie er denn auch den durch diese vertriebenen König Friedrich mit ziemlich banalen Trostesworten aufzurichten sucht.

Später hat er nur selten politische Vorgänge erwähnt, und wo es geschieht, bezieht er sich mehr auf allgemeine Verhältnisse, so auf die Türkengefahr und zuletzt noch in beweglicher Klage auf den *sacco di Roma*. Einen breiten Raum nimmt die Liebesdichtung ein. Sie ist von ungleichem Wert. Für die Versuche, das Bild der Geliebten lebendig zu machen, stehen ihm fast nur die überlieferten äußerlichen Vergleiche zu Gebote. Bei der Schilderung der Liebesqualen kommt er ebenfalls über die gebräuchlichen Floskeln nicht hinaus. Aber gelegentlich hat er auch auf diesem Felde eine glückliche Eingebung: so warnt er Knaben und Mädchen, auf den Feldern Blumen zu suchen, weil ihnen dabei manches Böse zustoßen könne; sie hätten es nicht nötig, in die Ferne zu schweifen, da Doris ihnen alles Gesuchte biete: von ihren Lippen könne man Rosen, von dem schneeigen Nacken und der elfenbeinernen Hand weiße Lilien und Ligustern pflücken. Eine andere hübsche Erfindung kleidet Anysius episch ein: er betritt den Tempel der Juno und sieht dort viele schöne Mädchen; als er, von dieser Fülle der Anmut geblendet, den Augen eine andere Richtung gibt, fällt sein Blick auf einen lachenden Rosenmund, auf ein Mägdlein, dem seine Befangenheit dem Frauenkranz gegenüber Spaß macht; ihr ergibt er sich nun völlig, denn sie übertrifft an Reiz alle anderen Schönen: durch die Ankunft der Sonne verlieren die Sterne ihren sichtbaren Schein. Epische Bestandteile bringen auch in die Klagen der Liebesrhetorik etwas Abwechslung: wenn er der Geliebten ihre Härte vorwirft, dann erzählt er, welche Mittel er angewendet, um ihre Liebe zu gewinnen, und man erfährt, wie er zu diesem Zwecke die unheimlichen Mächte in Bewegung gesetzt und eine feierliche Beschwörung hat ausführen lassen. Schimmert hier wirkliches Geschehen durch die literarischen Reminiszenzen, so sind zahlreiche persönliche Gedichte noch weit mehr durch Erlebtes diktiert. An Gedankengehalt tragen auch diese Stücke nicht schwer; meist handelt es sich um wenig bedeutende Gegenstände, um eine Heimsuchung durch das Fieber, um den krankhaften Seelenzustand eines Freundes, um die Trauer über den Verlust seines Güthchens, um die Tatsache, daß ihm sein Horaz gestohlen worden ist, u. a. m. Aber gerade weil diese anspruchslosen Stücke unmittelbar aus dem Augenblick herausgewachsen sind, haben sie sich frisch erhalten. Frischer jedenfalls als die breit ausgeführten Oden; in ihnen vermag Anysius nur selten die Steifheit zu über-

winden; es gelingt ihm dies z. B. in dem schönen Gedicht an Jupiter, in dem die Allgewalt der Gottheit gefeiert wird. Heidnische und christliche Vorstellungen gebraucht Anysius unbefangen nebeneinander. Doch hat er ein eigenes poetisches Bekenntnis über die Verwendung der antiken Göttervorstellungen abgelegt: wenn er mehrere Götter nennt, so meint er doch nur einen Gott; die mannigfaltigen Götternamen sind nur Ausstrahlungen seines Wesens, Beinamen seiner Eigenschaften und Kräfte. Schön weiß er in zwei kleinen Oden Naturbilder festzuhalten: die Ode „an den Tag“ begrüßt das Licht als „des goldenen Vaters goldene Tochter“; abgerundeter und nur einmal durch ungeeignete Wortspiele entstellt ist die kleine lyrische Dichtung: „an die Nacht“. Sie kann an Schmelz der Sprache freilich mit dem gleichgearteten Gedichte Pontans nicht wetteifern, aber sie versteht doch ebenfalls Stimmung zu wecken und die nächtliche Szenerie mit ein paar Strichen zu zeichnen. „Sieh, der glänzende Abendstern führt als Hirt die gestirnten Schäflein am Himmel herauf, und die von der Mutter Nacht am meisten geliebte Phöbe behütet den Schiffer vor Gefahren und erhellt dem Wanderer seinen Weg.“ — Es geschähe Anysius Unrecht, wenn man den Maßstab von Pontans Verskunst an seine Schöpfungen legte, aber die von ihm bevorzugten lyrischen Maße und Hendekasyllaben (diese namentlich in den persönlichen Gedichten) handhabt er mit Gewandtheit und macht sie zum angemessenen Gefäß des wiederzugebenden Gehaltes.

An die besprochenen Hauptvertreter der neapolitanischen Akademie schließt sich noch eine Reihe minder bedeutender Poeten an. Auch von ferne stimmte einer oder der andere in den von den Neapolitanern angeschlagenen Ton ein; Johannes Pardus sucht, Pontan anredend, dessen Catullisch-silbenstecherische Manier in den Bajä-Hendekasyllaben zu treffen; eines der jüngeren Mitglieder der Akademie, Hieronymus Borgia († 1549 oder 1550), folgt im mythologisch eingekleideten Hochzeitsgedichte dem Vorbilde des Gabriel Altilius. Von anderen Neulateinern, die der neapolitanischen Akademie nahe standen, wie Basilius Zanchius, wird später die Rede sein. —

Allerdings entspricht die Weiterentwicklung dieses Poetenkreises den großen Anfängen keineswegs; es ist ein Verlauf in

absteigender Linie. Aber so wenig die späteren Durchschnittslyriker in eine Reihe mit den wirklichen Dichtern Pontanus und Sannazar gestellt werden dürfen — etwas von deren Geiste lebt auch in ihnen fort. So kommt es, daß sich das Werk der Meister und der Epigonen trotz des Abstandes der künstlerischen Persönlichkeiten doch zur Einheit zusammenschließt.

Viertes Kapitel.

Weltliche und geistliche Poeten des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts.

Der letzte Abschnitt hat bis in das 16. Jahrhundert hineingeführt. Es erscheint daher notwendig, den Blick zurückzuwenden und nachholend die bedeutendsten Vertreter der neulateinischen Lyrik Italiens im 15. Jahrhundert zu kennzeichnen. Nicht überall fanden die Poeten einen solch einheitlichen Mittelpunkt wie in Neapel. Nur wenige Heimstätten ähnlicher Art wurden ihnen geboten: mit Neapel können sich lediglich Ferrara, Florenz und das Rom Leos X. vergleichen. An anderen Orten fehlte es zwar nicht an der Gunst der Großen, allein eine so zusammenhängende Entwicklung wie in den genannten Plätzen kam nirgends zustande. An die Stelle der Gruppierung um einen gemeinsamen Mittelpunkt muß daher zunächst die zeitliche Reihenfolge treten. Begonnen wird mit den am Anfange des 15. Jahrhunderts geborenen Poeten; die Darstellung führt bis etwa 1470, d. h. bis zu dem Geburtsjahr des Mannes, der zwar an dichterischen Gaben nicht bloß hinter seinen berühmten Zeitgenossen, sondern auch hinter zahlreichen weniger bekannten Neulateinern zurücksteht, in dessen Persönlichkeit sich aber trotzdem die angebrochene Blütezeit der neulateinischen Poesie Italiens am deutlichsten verkörperte: Petrus Bembus. Die wichtigsten der bis 1470 geborenen Poeten des 15. Jahrhunderts sollen nunmehr in zeitlicher Folge behandelt werden, soweit sie nicht einem der erwähnten Kreise angehören.

Am Eingange dieser Periode steht eine der bezeichnendsten und merkwürdigsten Gestalten: Pacificus Maximus. Geboren im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, hat er beinahe ein Jahrhundert gelebt, in den Jahren der Kraft seine Zeit zwischen dem Kriegshandwerk und den schönen Wissenschaften teilend;

gestorben ist er am Anfange des 16. Jahrhunderts zu Fano. Seine epischen Versuche, eine Virginia, eine Lucretia, zum Teil mit wunderlichen Erfindungen ausgeputzt, müssen späterer Betrachtung vorbehalten werden; hier kommt nur der Lyriker in Betracht, der sich durch seine Eigenart wie durch sein dem Krieger wohl anstehendes Ungestüm aus der Reihe der zahmen Verseschmiede heraushebt.

Pacificus Maximus hat allem, was er geschrieben, den Stempel seiner Persönlichkeit aufgeprägt. Bis in sein hohes Alter hetzt ihn die ungebändigte Leidenschaft, ohne daß die Dauer des Gefühls immer der Stärke zu entsprechen scheint, mit der es sich äußert. Was ihn im Augenblick bewegte, das versuchte er zu gestalten, und so kommt es, daß man aus seiner Lyrik ein ähnliches Bild des inneren Lebens erhält wie bei Heine, wobei man aber, wieder wie bei Heine, die bewußten und unbewußten Verzerrungen abziehen muß. Jedenfalls beschäftigt er den Leser unausgesetzt mit der eigenen Persönlichkeit, ihren Freuden, mehr aber noch mit ihren Leiden und Kümernissen. Von allen Gefühlen erscheint am häufigsten die ihn unausgesetzt marternde, durch keine Beschäftigung zu bannende Liebespein; einigemale weiß er auch von Erhörung bei der, wie es scheint, keineswegs einwandfreien Geliebten zu berichten. Mit einer unglaublichen Offenheit, hierin Panormita zu vergleichen, deckt er seine erotischen Neigungen auf, das Widernatürliche wie etwas ganz Selbstverständliches ohne Scheu hervorkehrend. Auch in sein eheliches Leben führt er, zum Teil in wenig erfreulicher Weise, ein. Heftige Scheltworte treffen seine ihm zuwider gewordene Gattin, die er verlassen hat, um nie zu ihr zurückzukehren; schwerlich handelt es sich um dieselbe Frau, nach deren Ableben er sich später aus Verzweiflung den Tod geben will. Wie die inneren, so hält er auch die äußeren Vorgänge seines Daseins fest; er läßt den Leser ebenso an dem Behagen der stillen Zurückgezogenheit teilnehmen, die ihm die farnesische Gastfreundschaft erschlossen, wie an den bösen Erfahrungen, die er in Rom mit seiner Kunst machen muß. In der schroffsten Weise nimmt er gegen die Fürsten Stellung; daß sie den Sänger ungeehrt lassen, ist sein Hauptvorwurf, und unter Hinweis auf die dem Dichter zu Gebote stehende Macht kündigt er ihnen furchtbare Rache an. Damit berührt man die Lebensäußerung, die sich neben der erotischen am häufigsten und eindringlichsten geltend macht. Wiederholt vernimmt man

seine Klage, daß es ihm an der rechten Anerkennung fehlt, daß Sorgen und Mühen ihm die Vervollkommnung seiner dichterischen Arbeiten unmöglich machen, daß er in Not und Armut sein Leben fristen muß. Diese und manche anderen Gegenstände, wie z. B. die Trauer über das verwüstende Kriegselend, würden Pacificus Maximus schwerlich aus der Reihe gleichartiger Poeten herausheben, wenn nicht der persönliche Zug und die Ausdrucksmittel ihm eine besondere Stellung sicherten. Allerdings weist auch seine Darstellungsart viel Unebenes auf; aber wo er ganz er selbst ist, bringt er den dichterischen Vorwurf unmittelbar nahe: alles atmet Leben und Gegenwart. Monologe und Anreden erwachsen ihm aus der zu vergegenwärtigenden Lage. Er spricht einen ihm begegnenden Freund an; er wirft ihm vor, daß er die mannigfachen Anzeichen seines Liebesfeuers übersehen habe; deshalb sei er gezwungen, ihm unaufgefordert zu sagen, wie hart ihn Amors Joch drücke. Die greifbar geschilderte Außenwelt wird ihm in solchen Einkleidungen nur zum Mittel, um die eigene Stimmung daraus zu entwickeln: man fühlt den Ärger des Poeten mit, wenn er sich höchst lebendig darüber beschwert, daß die Nachbarschaft ihm Tag und Nacht keine Ruhe läßt, daß die Handwerker ihn mit ihrem Geräusch beständig im Sinnen und Dichten stören. Auch rein äußere Vorgänge, wie einen Fischzug oder eine Jagd, führt er mit Hilfe der Anrede so vor, als ob sie im Augenblick stattfänden. Die leidenschaftliche, mit Fragen und Ausrufen nicht sparsame Rede erscheint als das passende Kleid der hin- und herwogenden Empfindungen; aber der Dichter bedient sich nicht bloß der rhetorischen Mittel, sondern er wirkt auch auf die Anschauung; den Gedanken, daß da, wo die Sorge auf das Gemüt drückt, die dem Dichter nötige Heiterkeit und Freiheit der Seele sich nicht einstellen können, drückt er folgendermaßen aus: „Hier, wo ich jetzt sitze, kannst du selbst nicht sitzen; hier, wo mein Fuß ist, kann deiner nicht stehen“. Dann freilich kehrt er wieder zur rhetorischen Klage zurück, ohne daß die Anschauung darunter litte:

*„Quid faciam? durum est mihi vivere, durius esset
Velle mori...“*

*Gaudebit nemo, nemo tristabitur unquam,
Nemo mea vita morteque nemo mea.*

*Si morior, si vivo, meum est; et dicitur illud,
Turpe sibi soli vivere, turpe mori.“*

Die Todessehnsucht, bis zum Gedanken des Selbstmordes gesteigert, wird auch sonst mehrfach geäußert; und das tiefe Mißbehagen mit seinem Erdenanteil macht sich zuweilen leidenschaftlich und kräftig geltend. Wir vernehmen seine bittere Klage darüber, daß ihm jeder Besitz fehlt, daß er den Verlust von Eltern und Geschwistern zu beklagen hat, daß ihm die Kinder gestorben sind, die Gattin ihm entfremdet ist, und ihm nun nichts als Verzweiflung übrig bleibt:

„*Quid tardas sorbere solum? Non terra dehiscis?*
Missaque quid nulla fulmina parte sonant?“

Keineswegs ist in diesen elegischen Gedichten alles gleichmäßig; auch unser Dichter fällt leicht in nüchterne Prosa. Allein solche Flecken vermögen den Gesamteindruck nicht zu beeinträchtigen. Die Farben haben sich frisch erhalten. In der Hauptsache wird dies auf das Vorwiegen des persönlichen Elementes zurückzuführen sein.

An Kraft, Eindringlichkeit und unmittelbarer Wirkung steht der zeitlich sich zunächst anschließende Poet weit hinter Pacificus Maximus zurück. Antonio Astesano, geb. gegen 1412 in Villanova d'Asti, gest. in Asti vor 1476, als Sekretär des Herzogs Carl von Orleans auch längere Zeit in Frankreich tätig, hat seit seiner Studienzeit in Pavia sich der lyrischen Poesie gewidmet. Was von seinen Liebesdichtungen zugänglich ist, gewährt zwar kein ausreichendes Bild, zeigt aber doch, daß er nicht bloß Erdachtes gestaltet. Die etwas später verfaßten elegischen Gelegenheitsdichtungen liegen vollständig vor; es scheint, als ob sie den Erstlingen gegenüber schon einen Rückschritt bedeuteten: er tröstet den vom Neid verfolgten Genueser Dogen mit Beispielen aus dem Altertum; er bietet sich den Genuesern als Lehrer an, verlangt aber angemessene Belohnung; er bemüht Apollo herbei und läßt sich von ihm darüber aufklären, daß ein Freund, über dessen Schweigen er sich kränkt, ihn keineswegs vergessen hat, sondern nur durch seine bedeutenden Arbeiten am Schreiben verhindert wird. Allein poetischer Wert kommt diesen und anderen Gelegenheitsstücken nicht zu; überall stört das Hölzerne in Aufbau und Ausdruck. Trotzdem darf der Poet in einer Geschichte der lateinischen Lyrik nicht fehlen und zwar wegen seines umfänglichen elegischen Gedichtes: „Mein Leben und der Wechsel meines Geschicks“ (*De*

ejus vita et varietate fortunae). Nicht bloß weil es in dem über und über mit geschichtlichem Stoff bepackten Werk an lyrischen Stellen nicht fehlt, sondern weil es den Anfang einer Reihe von poetischen Lebensabrissen und Beichten bildet, die dann — glücklicherweise erheblich kürzer — wiederholt auftauchen und auch von der neulateinischen Lyrik Deutschlands übernommen werden.

Schon in der Dichtung des Astesanus spielen höfische Gesichtspunkte mit; fast ganz in das Gebiet der höfischen Poesie führen die beiden zunächst in Betracht kommenden Neulateiner, Basinius und Porcellius. Basinius ist 1425 in Vezzano bei Parmossa geboren worden, er erhielt seine Bildung in Mantua bei Vittorino da Feltre; als dieser starb, ging er 1446 nach Ferrara und lernte hier griechisch bei Theodorus Gaza; seine lateinischen Studien setzte er bei dem Manne fort, dessen Name hier zum ersten Male genannt wird, bei Guarino von Verona; er wurde der Mitschüler des Titus Vespanius Strozza, des Janus Pannonius, des Ludovicus Carbonius. Man könnte ihn also wohl unter die ferraresischen Schüler des Guarino einreihen; allein das Verhältnis zu Guarino blieb nicht ungetrübt; ein Zwiespalt trat ein, und Basinius scheint sich immer mehr als Zögling Vittorinos denn als der des Guarino gefühlt zu haben. Schon in Ferrara wurde ihm durch Lionello von Este ein Lehramt übertragen (1448). Dann folgt die krieglerische Epoche seines Lebens; nach dem Aussterben der Visconti befreit sich sein Heimatland Parma von der mailändischen Herrschaft; in die daraus entstehenden Kämpfe wird Basinius hineingezogen; als es nach dem Tode Lionellos auch im Reiche der Este zu Streitigkeiten kommt, verläßt er Ferrara und begibt sich nach Rimini, wo er die Gunst des Tyrannen Sigismund Malatesta gewinnt. Dieser ermöglicht ihm auch in Rimini die Eröffnung einer Schule. Seine Kenntnis des Griechischen bringt ihn in Verbindung mit Papst Nikolaus V., der ihn für eine lateinische Übertragung der Ilias zu gewinnen wünscht, aber bei Basinius noch weniger erreicht, als bei Marsuppini (vgl. oben S. 26). In jungen Jahren ist der Poet am 24. Mai 1457 gestorben.

Basinius war der echte Hofdichter. Schon in Ferrara hatte er durch sein Epos: „*Meleagris*“ mit Erfolg um den Schutz Lionellos geworben; zu Rimini stellte er seine Muse in den Dienst Sigismund Malatestas, teils durch sein spät vollendetes Epos „*Hesperis*“, teils durch seine noch zu besprechenden Heroiden.

Als Lyriker, Epiker, Lehrdichter hat sich unser Poet hervorgetan; und es geschieht ihm Unrecht, wenn lediglich seine Lyrik herausgegriffen wird. Denn seine höchsten Leistungen liegen auf dem Gebiete des Epos; nimmt man einmal die Voraussetzungen der nachahmenden Dichtung als gegeben hin, so darf man den Wert des in der „Hesperis“ Geleisteten nicht verkennen.

Indessen eine kurze Betrachtung der epischen und didaktischen Werke kann erst später erfolgen; die vorliegende Darstellung hat es allein mit dem Lyriker zu tun. Die Anfänge dieser Tätigkeit fallen in seine ferraresische Frühzeit. Als etwa Zweiundzwanzigjähriger versucht er die eigenen Liebesleiden und -freuden in seinem Elegienzyklus: „Cyrus“ zu gestalten. Manches ist darin wohl unmittelbar aus dem Leben heraus ergriffen. Er unterbricht die Arbeit an der „Meleagris“ und fordert seinen Helden auf, sich einen anderen Sänger zu suchen, da er sich den elegischen Versen und seinem Mädchen zuwenden will. Cyrus liest seine Gedichte; er möchte ein Vers sein, der über ihre Lippen geht, noch lieber aber das Blatt, das ihre Hand berührt; er verwünscht die Tür der Geliebten, die ihm verschlossen bleibt: er selbst ist kein Ackers- oder Handwerksmann, daß er sie aufsprengen könnte, denn seine Hand hat nur mit Homer, Virgil und den Musen zu tun, so sollen die Götter die harten Pfosten zerbrechen, er will ihnen zum Dank den Gigantenkrieg singen; voll eifersüchtiger Wut auf einen reichen Alten, dem Cyrus ihre Gunst zugewendet, hält er ihr vor, daß Reichtum vergeht, während der durch den Sänger der Geliebten verliehene Ruhm ewige Dauer hat. Er sucht ihre Schönheit in der Bewegung festzuhalten; er jauchzt, daß ihm Cyrus endlich die Pforte geöffnet, dann aber vernimmt man wieder seine Klage, daß Cyrus wohl eine selige Nacht verheißen, ihr Versprechen aber nicht gehalten hat. Störend wirkt die allzuhäufige Wiederkehr bestimmter Motive und noch mehr das Überladene des klassischen Zierrates; der Büchermann kann selbst im Liebesrausch von der Gelahrtheit nicht lassen: er hofft, daß die Geliebte sich auch die homerischen Gedichte aneignen wird,

*„Forsitan et quondam cum carmina sancta legemus,
Jungemus sanctis oscula carminibus.“*

Noch in stärkerem Maße treten die pedantischen Geschmacklosigkeiten in einem anderen Liebesgedicht „an Lissa“ auf, einem

dünnen Aufguß der Cyrislyrik. Auch in eine religiöse Elegie drängen sich die pedantischen Zutaten ein: wenn er die Gottesmutter anruft und von ihr im Schiffbruch Rettung erfleht, kann er es nicht unterlassen, zweimal auf Homer Bezug zu nehmen. Von seinen sonstigen kleineren lyrischen Stücken gehört einiges der ferraresischen und nachferraresischen, anderes der späteren Zeit an. Zum Teil gibt er Gelegenheitspoesie im guten Sinne: so klagt der während der Kriegswirren in dem belagerten, vom Geschützdonner umtönten Kastell Guardone Eingeschlossene einem Freunde sein Leid. Aber daneben finden sich auch höfisch überladene Gedichte, so eine Ekloge zu Ehren Nikolaus V.; ein anderes Gedicht an den Papst gehört in den Kreis jener Bemühungen des humanistisch gesinnten Pontifex um Homer: es ist anziehend, weil Basinius hier über sein Schaffen und dann auch über seine Entwicklung berichtet. Am nächsten kommt der Poet dem Leser in einer Ansprache an den Maler Pisanello: hübsch, wie er sich über das Schaffen Pisanellos, insbesondere über seine Medaillen, ausläßt, und noch hübscher, wie ihm die von Pisanello festgehaltenen Züge des Vittorino da Feltre den verehrten Lehrer wieder gegenwärtig machen.

Indessen die stärkste Wirkung hat Basinius mit seinem „Isottaus“ ausgeübt, schon deshalb, weil dieses Werk frühzeitig (wenn auch unter falschem Namen) durch den Druck bekannt gemacht worden ist, während die meisten der besprochenen Gedichte erst neuerdings ans Tageslicht gekommen sind. Als höfischer Dichter bewährt sich Basinius auch in diesem Werk: in der Form der Heroide schildert er die Liebe zwischen seinem Gönner, dem furchtbaren Tyrannen Sigismund Malatesta, und dessen Kebse Isotta. Aber nicht wie Ovid gibt er bloß die Briefe des liebenden Weibes, sondern er gestaltet das Ganze zu einem kleinen Briefroman mit verteilten Rollen, der sich in drei Büchern abwickelt. Sigismund ist zum Kriege ausgezogen; er hat seine Isotta verlassen müssen. Beide empfinden die Trennung auf das schmerzlichste, und die gewechselten Schreiben decken ihren Seelenzustand auf. Isotta klagt um die Abwesenheit ihres Freundes; sie fürchtet, daß er sich im Kampfe zu sehr den Gefahren aussetzen könnte; Sigismund beteuert seine Treue und ist voll ängstlicher Sorge um die Geliebte: durch einen Traum erschreckt, glaubt er sie schwer erkrankt und muß erst durch ihren Brief beruhigt werden. Diese und verwandte Motive werden immer

von neuem hin- und hergewälzt: selbstverständlich spielt auch die Angst Isottas, Sigismund könnte durch andere Banden gefesselt werden, eine Rolle; aber der Dichter zeigt, wie grundlos diese Eifersucht ist, denn Sigismund weist den ihn von neuem versuchenden Amor mit der Erklärung von sich, daß ihm nur eine Jungfrau gefalle. Manche herkömmlichen Wendungen der Liebespoesie erscheinen in ganz ansprechender Weise wieder, so wird die Trauer Isottas nicht übel durch das Erwachen der Natur und die allgemeine Frühlingsfreude kontrastiert (III, 1):

„*Sola ego non volucres sensi zephyrosque tepentes,
Non gratam verna temporis ipsa moram ...
Tu nostros tecum risus, tu gaudia solus
Verque meum tecum, rex animose, rapis.*“

In der gleichen Elegie vergegenwärtigt sich die Schöne ganz lebendig den Augenblick, da Sigismund von ihr Abschied genommen hat; ebenso lebendig kommt ihr Wunsch zum Ausdruck, als Amazone dem Geliebten mit mutigem Schritt ins Feld zu folgen. Manche eingefügten Tatsachen verstärken die Lebenswahrheit, so der Tod von Isottas Vater. Eine Art Mittelsperson zwischen den Liebenden bildet der göttliche Poet selbst, da sowohl Isotta als Sigismund an ihn Briefe richten. Dem Poeten ist auch bei dem Abschlusse des ganzen Zyklus ein wichtiges Amt zugefallen. Denn dem wirklichen Geschehen weit voraus eilend, schließt Basinius mit dem Tode der Isotta. Schon schwer erkrankt, sendet sie dem Geliebten einen zärtlichen Abschiedsbrief; die flehentliche Bitte Sigismunds, das fliehende Leben aufzuhalten, muß der Poet mit der Nachricht von dem Sterben der Schönen beantworten, deren letzter Gedanke Sigismund gewesen ist; die tiefe Trauer des Verlassenen, erneuter Zuspruch des Dichters schließen dann den Zyklus ab.

Daß die wirklichen Verhältnisse zum mindestens stark idealisiert sind, leuchtet ohne weiteres ein; es fällt schwer, den zärtlichen Liebhaber mit dem Bilde, das Pius II. von dem ruchlosen Tyrannen entwirft, in Einklang zu bringen. Aber gibt man einmal die Möglichkeit eines derartigen Herzensbundes hochgestimmter Seelen für das Zeitalter und die in Betracht kommenden Persönlichkeiten zu, so wird anerkannt werden müssen, daß der Dichter den vorauszusetzenden Gefühlsinhalt geschickt erfaßt hat. Es gelingt ihm, die sehnsüchtige Stimmung festzuhalten

und den Ton gegenseitiger sorgender Innigkeit zu treffen. Das Einförmige, das bei der beständigen Wiederkehr der gleichen Empfindungen leicht zum Hemmnis werden kann, ist nach Kräften vermieden worden. Glückliche Einzelzüge halten die Teilnahme aufrecht. Hier nur ein Beispiel: Isotta will ihrem Sigismund über das Grab hinaus die Treue bewahren, und der Gedanke an den Tod eines der beiden Liebenden veranlaßt sie, dem Poeten bange Zweifel über das Fortleben der Seelen vorzutragen, die dieser im Sinne christlicher Zuversicht beantwortet (II, 1 u. 2). — Den Vorzügen der Dichtung stehen nun aber auch erhebliche Mängel gegenüber. Der schlimmste ist, wie bei den Jugendarbeiten, das dem Ganzen anhaftende Schulgeschmäcklein. Da im Zeitalter der Renaissance ebensowohl die Fürsten als die Hetären mit den Gestalten der antiken Dichtung und Mythologie wohl vertraut waren, würde sich gegen einen sparsamen Gebrauch von Beispielen aus diesem Gebiete nichts einwenden lassen. Allein die klassischen Anspielungen werden vielfach so gehäuft, daß die Lebenswahrheit vor der Gelehrsamkeit flüchten muß (z. B. II, 9 u. 10). Indessen als Ganzes fesselt der Briefroman trotz der scheinbaren Unfruchtbarkeit des Stoffes. Und ein Vergleich mit den Anfängen des Basinius lehrt doch, daß ein Aufstieg stattgefunden hat, wenn auch die völlige Reife durch den frühen Tod des Poeten verhindert worden ist.

Den Spuren des Basinius in der Verherrlichung des Fürsten und seiner Geliebten folgte Giantonio Porcello de' Pandoni. Erheblich älter als Basinius (geb. um 1405) hatte dieser humanistische Glücksritter am neapolitanischen Hofe festen Fuß zu fassen gesucht; was ihm dort nicht gelungen war, dachte er in Rimini durchzusetzen und stellte bald nach seiner Ankunft (wahrscheinlich 1453) seine Muse in den Dienst Sigismunds und Isottas. Nach dem Muster des Basinius verwendet er ebenfalls die Heroide; auch die zyklische Form des Briefromans erinnert an seinen Vorgänger. In der Einkleidung weicht er freilich von Basinius erheblich ab: allerdings treten auch Isotta und Sigismund als Briefschreiber auf, aber die Hauptpersonen sind die antiken Götter, so daß sich das Ganze zu einem kleinen mythologischen Roman formt. Jupiter bewirbt sich in einem Briefe um die schöne Isotta; sie schlägt in dem Antwortschreiben die Werbung aus und beteuert ihre unwandelbare Treue Sigismund gegenüber. Aber Jupiter gibt sich nicht zufrieden; in

einem neuen Schreiben sucht er sie sich noch einmal gefügig zu machen. In diesen Eingangsstücken wird manches wirksam gestaltet, so z. B. der Schrecken, der Isotta beim Empfang von Jupiters Antrag überfällt. In den zahlreichen klassischen Beispielen, die aufeinandergehäuft werden und die man an sich innerhalb dieses klassischen Rahmens wohl gelten lassen könnte, stören jedoch viele Schulfuchsereien. Nach Jupiters zweitem Versuch wendet sich der Kriegsheld Sigismund beschwerdeführend an den für ihn zuständigen Gott Mars; dieser ruft Phoebus um Hilfe an, damit er die Neigung Jupiters auf eine andere Schöne lenke. Sie entschließen sich jedoch beide, den Jupiter zum Verzicht auf Isotta zu bewegen. Das erfährt man aus einem unwilligen Briefe Jupiters an Saturn. Dieser selbst bittet nunmehr brieflich die Luna, den Gegenstand des Streites, die schöne Isotta, zu entführen, sie vor den Augen Jupiters zu verbergen und damit dessen Zorn gegen die anderen Götter zu stillen. Unterdessen haben sich die Götter versammelt; ausnahmsweise nicht in einem Briefe, sondern in einer Rede setzt Mercur ihnen die schwierige Lage auseinander; auf Beschluß der Himmlichen gehen Pallas Athene und Venus als Gesandtinnen zu Jupiter. Ein Brief der Juno an die Mutter Erde fordert diese auf, sich reich zu schmücken, läßt also schon Gutes hoffen; daß Jupiter sich gegeben, geht aus dem Antwortschreiben der Erde hervor; Juno, ohne die mannigfachen Schmerzen zu vergessen, die ihr durch Jupiters Don Juan-Streiche angetan sind, freut sich doch, daß diesmal der Kelch an ihr vorübergegangen ist. — Es kann bei einer derartigen Erfindung kaum anders sein, als daß der Verfasser vielfach auf Stelzen einherschreitet. Der Zyklus des Basinius hat entschieden den Vorzug, daß die Voraussetzungen einfacher sind und dementsprechend sich das Ganze natürlicher aufbaut.

Aber immerhin: Porcellius gibt eine bewegte, fesselnde Handlung und zeigt sich in der Handhabung von Sprache und Metrik gewandt, so daß der Gesamteindruck trotz des höfischen Schmeicheltones kein ungünstiger ist.

Was sich sonst von ihm erhalten hat, läßt seine Dichtergabe nicht in glänzendem Lichte erscheinen. Schon wenn er die wissenschaftlichen Verdienste seiner humanistischen Mitstreibenden, eines Leonardo Bruni, eines Marsuppini, Vegius, Aurispa, Poggio, Cyriacus von Ancona, mit Preis bedenkt, tritt die Armut seiner

Erfindungskraft deutlich hervor, beständig kommt er auf die gleichen Wendungen zurück. Ähnlich verhält es sich bei seinen versifizierten Lobreden auf einzelne Fürsten; auch hier kehren die gleichen Worte und Gedanken wieder. Ein wenig hebt sich die Fähigkeit bei der Klage über die Vernachlässigung der Poesie und seine aus dieser Nichtbelohnung der Dichter entspringende unglückliche Lage.

Hier handelt es sich um einen Gegenstand, der auch in der neulateinischen Dichtung Deutschlands wie ein Leitmotiv bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit auftaucht und überwiegend in eine unverblünte Bettelei ausläuft. Zu einer solchen benutzt sie auch Porcellius, und immerhin hilft der persönliche Ton, den er dabei anspricht, ein wenig über die schematische Art hinweg. Aber sonst macht sich diese überall, selbst in seiner Liebeslyrik, bemerkbar und führt zu schauerhaften Auswüchsen: so muntert er einen Jüngling durch folgende Beispiele zu poetischem Streben auf:

„*Carmen Pelides, Ganymedes carmen Hylasque,
Carmen amat Chiron Pieridumque chorus.*“

Nur wo Porcellius, ähnlich wie in jener Klage über das Los der Dichter und sein eigenes, von den Stelzen einer angelernten Rhetorik herabsteigt, vermag er einigermaßen anzuziehen. Ganz hübsch spricht er einem vom Unglück verfolgten Freunde Trost zu, indem er ihn auf das verweist, was ihm noch alles geblieben. Auch wo er kleine Abschnitte aus dem eben Erlebten mitteilt, kann man ihm wohl zuhören. Er erzählt z. B. mit einigem Geschick von seinen Fahrten: ein Freund hat ihn zu einem Besuch in Rom eingeladen, er wird durch widrige Winde in Bajä festgehalten und berichtet nun, wie ihm dort die Tage vergehen. Hier weiß er aus den Worten auf die Situation schließen zu lassen, wobei auch der Ausdruck einen volleren Klang gewinnt: offenbar hat man ihn sich zu denken, wie er am Strande auf die Anzeichen günstigeren Reisewetters wartet, wenn es heißt: „die Wolken schlürfen das wellenrauschende Meer“. In die gleiche Zeit führt ein anderes Gedichtchen. Porcellius hat sich endlich doch entschlossen, von Bajä aufzubrechen, aber das Schiff gerät in einen Sturm; vergeblich fleht er zu den Göttern; dem Tode nahe, denkt er an Gattin und Kinder. Schließlich kommt er doch in sternenloser Nacht bei Gaeta ans Land. Aber

hier ist das Ufer der Circe; er fürchtet sich vor der Zaubermacht, die ihn in ein Schwein oder einen Löwen verwandeln kann.

Stärker als in diesen, gleichwohl nicht ganz reizlosen Stückchen wird die Teilnahme da gefesselt, wo literarische Fragen in Betracht kommen. Es handelt sich dabei um eine der unschönen Fehden, die in der gelehrten Welt des damaligen Italiens zum guten Ton gehörten. Panormita hatte Porcellius durch ein absprechendes Urteil gereizt, das wird für Porcellius den Anlaß gegeben haben, sich auf das schroffste gegen die im „Hermaphroditus“ eingeschlagene Bahn zu wenden, obgleich er selbst kein Bedenken getragen hat, sich gelegentlich auf das gleiche Gebiet zu begeben. Seiner an Vegius gerichteten Kritik von Panormitas Werkchen hat er ein erzählend-allegorisierendes Kleid gegeben, dessen Eindruck allerdings durch die sich anschließende langatmige Auseinandersetzung beeinträchtigt wird. In der Bücherkiste verwahrt Porcellius den „Hermaphroditus“; durch eine Ritze kommt eine Maus hinein und zernagt das Buch in tausend Stücke. Das hält er für ein göttliches Zeichen, befragt den Phoebus, und dieser weiß nur Nachteiliges zu sagen. Offenbar fällt das Gedicht in Tage, da Vegius der weltlichen Dichtung abgesagt und sich ganz heiligen Gegenständen zugewendet hatte. Dieser Zeit gehört wohl auch ein anderer Erguß des Porcellius an; als individuelles Bekenntnis ist er von Wert; daß der alte Sünder sich wirklich bekehrt hat, wird man bezweifeln dürfen. Ich wollte, erzählt er, die Taten der Fürsten und die grausen Fackeln der im verborgenen Feuer glühenden Liebe besingen, da erschien mir das Bild des Freundes (an den das Gedicht gerichtet ist); er und Vegius haben mir zugerufen: „Lasse von der Eitelkeit der Welt. Nicht nur Pracht, Völlerei, auch der Ruhm vergeht; nur Frömmigkeit, Glaube, Tugend und Arbeit machen den Menschen den Göttern gleich.“ Ob nun der Fuchs, um auf Vegius zu wirken, sich bloß die Maske des Büßers vorgebunden hat, oder ob es sich um eine — wenigstens im Augenblick — wahrhaftige Anwandlung handelt, läßt sich nicht entscheiden.

Erheblich enger noch als die Welt des Basinius und Porcellius war der Kreis, innerhalb dessen sich Gregorio da Citta di Castello, gewöhnlich Tifernas genannt, bewegte (geb. um 1415). Tifernas galt als Gelehrter von Ruf, als ausgezeichnete Kenner des Griechischen, er wurde von Nicolaus V. für die Ausführung der diesem vorschwebenden humanistischen Pläne in Aussicht

genommen, 1456 als Professor der griechischen Sprache und der Rhetorik nach Paris berufen. Aber von dem großen Zuge seiner wissenschaftlich-pädagogischen Tätigkeit verrät seine Poesie nur wenig. Die meisten Versuche tragen einen schulmäßigen Charakter; das gilt namentlich von seinen religiösen Hymnen, seinen Schmeichel- und Heischgedichten. In anderen Äußerungen schlägt jedoch das Persönliche durch. So in den Sehnsuchtslauten nach dem vom Feinde besetzten Heimatlande, in dem harmlosen oder belehrenden Freundesgeplauder und in der behaglichen Art, in welcher der Famulus über die Pflichten seines Amtes aufgeklärt wird. Höhere Ansprüche stellt seine düstere Weissagung über das Schicksal Italiens: er sieht den Untergang des Vaterlandes durch die Barbaren voraus und mahnt die Venetianer und den Papst zur Wachsamkeit. Daß auch der gesetzte Schulmeister vor den Stricken der Liebe nicht sicher ist, lehrt ganz ergötzlich sein „Triumph des Cupido“: nie hat er es für möglich gehalten, daß jemals die Liebe über ihn Gewalt gewinnen könnte; nun ist es doch geschehen, und er muß sich der Leidenschaft beugen, deren bedenkliche Seiten er weitläufig aufzählt, wobei er aber einen Trost darin findet, daß auch Götter und Halbgötter dem Siegeszuge Amors folgen müssen. — Von dem würdigen Gelehrten und Professor führt die Darstellung alsbald wieder in die Lebensluft des Porcellius und Basinius zurück.

Nur um wenig jünger als Basinius war Gian Antonio Campano. Er wurde 1428 zu Cavelli in Kampanien geboren. Frühzeitig stellte er seine Muse in den Dienst höfischer Schmeichelei. Ähnlich dem Basinius und Porcellius feiert er um 1453 in Perugia die Geliebte des Condottiere Braccio Baglioni. Später wurde er geistlich und diente nacheinander drei Päpsten: Pius II., Paul II. und Sixtus IV., seine Gabe als Hofdichter nunmehr zu übermäßigem Lobe der Päpste und ihrer Nepoten ausnutzend. Am nächsten stand er Pius II., der an dem munteren, den Augenblick auskostenden Sänger Gefallen gefunden zu haben scheint und ihn zum Bischof machte; dann bequemte er sich dem jeweils herrschenden Geiste am päpstlichen Hofe an. Um einer menschlichen Regung willen, die ihm Ehre macht, fiel er bei Sixtus IV. in Ungnade und hat die letzte Lebenszeit sich als Bischof armelig durchschlagen müssen; gestorben ist er 1477 zu Siena.

Campanus spricht es in den seinen jüngeren Jahren (etwa 1450—1460) entstammenden Gedichten wiederholt aus, wie

sehr sein Leben durch die Liebe ausgefüllt ist. Drei Frauen hat er seine Huldigungen dargebracht: Diana, Sylvia, Suriana. Die an Diana gerichteten Verse weisen außer den üblichen auch selbständige oder doch wenigstens eigenartig gestaltete Erfindungen auf: er zeigt sie am Fenster, wie sie aus ihren Feuer-
augen Blitze auf die Vorübergehenden schleudert; er fragt, woher es komme, daß erst durch ihre Anwesenheit jedes Fest zum wirklichen Feste werde; er stellt sich die aufs Land Gereiste lebendig inmitten ihrer jetzigen Umgebung vor. Aber trotz dieses Strebens nach Abwechslung gibt sich der Dichter nicht ungezwungen. Den Grund für diese Tatsache läßt ein „Traumbild“ erkennen. Da erscheint an dem Bette des Dichters die weinende Sylvia, die sich verraten glaubt. Allein Campanus klärt sie darüber auf, daß er die Gedichte an Diana ohne innere Nötigung, nur im Namen eines anderen geschrieben habe; sein Gönner und Freund Braccio Baglioni sei von dem Verlangen beseelt gewesen, der Geliebten durch den Gesang Unsterblichkeit zu verleihen; und die Erfüllung dieses Wunsches habe er übernehmen müssen. Bei einer derartigen Entstehungsweise wird man auf Wahrhaftigkeit des Gefühls nicht rechnen dürfen; echter scheint die Empfindung in den Dichtungen an Sylvia und Suriana zu sein. Zwar schraubt der Dichter den Ausdruck des verliebten Wahnsinns zu sehr in die Höhe, aber er entwirft doch zugleich ein anmutiges Bild von seiner Schönen, wenn er sie vorführt, wie sie die Haare auf der schneeigen Stirn auflöst und sie dann zu einem goldenen Knoten zusammenschlingt. Auch einfachere Züge weiß er eindrucksvoll zu gestalten, so die Tatsache, daß er bei einer Begegnung mit der Geliebten aus ihrem Lächeln die Hoffnung auf Erhörung schöpft. Noch stärker ist die Wirkung da, wo Äußeres und Inneres miteinander verknüpft wird. An dem gespannten Wagen, der vor der Tür seiner Schönen steht, erkennt er, daß sie eine längere Fahrt antreten will, und fordert vergebens den Knecht zum Bleiben auf, ihm die Gefahren des Weges ausmalend. In dieser Elegie wird das zugrunde liegende Gefühl aus der glücklichen Erfassung des Zuständlichen vortrefflich entwickelt. Ähnlich in der folgenden Elegie, wo der Sprechende erwägt, ob er auf die Rückkehr seines Mädchens warten oder ihr folgen soll, und dann das letztere wählt, ohne sich durch den staubigen Pfad oder die glühende Sonne abschrecken zu lassen.

Gelegentlich durchbricht ein burlesker Ton die sonst durchweg

ernst gehaltene Erotik: den schlaflos auf dem Lager liegenden Dichter sucht ein doppeltes Übel heim: außer dem Liebeskummer peinigt ihn noch ein Floh. Hart an das Belustigende streift auch ein wilder Zornesausbruch des heißblütigen Italieners: ein Neidling hat durch sein Geschwätz der Geliebten trübe Stunden bereitet: dem wünscht er qualvollen Tod und schwelgt mit wahrer Henkersphantasie in diesen Vorstellungen, indem er durch abergläubische Bräuche die Erfüllung seines Wunsches herbeizuführen sucht. Mit dem Zurücktreten der Liebesdichtung (etwa seit 1460) versiegt auch der Reiz von Campanus' Poesie; seine Bettelgedichte an Pius II., seine auch in Deutschland gern gelesene und nachgeahmte Klage über das Elend der Poeten sind, wie manches andere, mehr für des Dichters Erdenwallen als an sich von Wert. Doch hält er nicht ohne Anmut freundliche Bilder fest, wenn er sein zurückgezogenes Leben in waldiger Gegend beschreibt, wohin er vor der Pest geflohen. Und noch einmal bläst die Leidenschaft neue Funken aus der Asche. Als er im Auftrag Sixtus' IV. 1471 zum Reichstag nach Regensburg reist, ist er voll banger Scheu vor dem barbarischen Lande, während noch die Reize des eben verlassenen Italiens ihn umschweben. Und er stimmt einen wahren Erlösungs-Jubelruf an, als ihm die Rückkehr zu den heimischen Gefilden und den Freunden ermöglicht wird; scheidend weist er Deutschland seinen entblößten Hintern, um auch durch eine symbolische Handlung seine Achtung zum Ausdruck zu bringen.

Erklärt sich das Wohlgefallen, das Pius II. an Campanus gefunden zu haben scheint, vielleicht daraus, daß der Papst trotz des eingetretenen Sinneswandels in den Lebensgewohnheiten des leichtfertigen Sängers ein Abbild seines früheren Treibens sah und darum nicht zürnen mochte, so ist doch auch die Stimmung, die ihn als Papst beseelte, in der neulateinischen Dichtung nicht ohne Widerhall geblieben. Was für ihn zur Zeit seines Pontifikates (1458—64) in den Vordergrund rückte, hat der Poesie Anregungen geboten, und auf die so entstandenen Erzeugnisse einzugehen, ist um so notwendiger, als es sich dabei um die Ausbildung von poetischen Formen handelt, die später in Deutschland mit besonderem Eifer nachgebildet worden sind. Die Rücksicht auf die Entwicklung dieser Gattungen zwingt ausnahmsweise dazu, zwischen die beiden in Betracht kommenden Werkchen eine erheblich später entstandene Arbeit einzu-

schieben. — Pius' Landsmann, der Jurist Francesco da Patrizzi (Franciscus Patricius), schrieb um 1460 eine dem Papst zugeeignete, durchaus den von Pius II. vertretenen Geist christlicher Dichtung atmende Ekloge: „Die Geburt des Herrn“. An sich nicht von großem Wert, weist die Ekloge doch den Vorzug auf, daß sie die zu schildernden Ereignisse in der Weise des Dramas zwanglos entwickelt und ihnen durch die Verwendung des Hirtenkostüms keine Gewalt antut. Die Hirten auf dem Felde erhalten die Namen Lycidas und Menalcas: ihre harmlosen Gespräche werden durch das scheinbare Herabsinken des Sternenzeltes, das Erscheinen und die Verkündigung des Engels unterbrochen; von dem Engel geleitet, kommen sie zur Höhle, um den Heiland zu sehen; mit einer Aufforderung Josephs, die Nachricht weiter zu verbreiten, schließt der Dichter ab. Patricius hat also weiter nichts getan, als die im biblischen Bericht gebotenen Motive in die klassische Eklogenform einzukleiden. Ganz anders nun der Poet, der nur etwa ein Jahrzehnt vor Abfassung von Patricius' Werk geboren worden ist, Antonio Geraldini (geb. zu Amelia in Umbrien 1457, Protonotar Innocenz' VIII. und von ihm zu diplomatischen Missionen verwendet, aber schon in jungen Jahren 1488 in Spanien gestorben). Geraldini hat sich mehrfach auf dem Gebiet der geistlichen Dichtung versucht; aber mehr als seine Paraphrase der sieben Bußpsalmen (1486) kommen die „Hirtengedichte“ (Bucolica 1485) für eine Darstellung der neulateinischen Poesie in Betracht. Allerdings noch weniger um ihres poetischen Wertes willen als die Ekloge des Patricius. Denn eine wirklich poetische Wirkung hat sich Geraldinus schon durch die Ausdehnung des Stofflichen verbaut. Er bescheidet sich nicht mit dem Gegenstand, der tatsächlich pastorale Motive enthält, sondern er versucht, die ganze heilige Geschichte in diese ihr nicht gemäße Form zu pressen; in zehn Eklogen führt er von der Geburt bis zur Ausgießung des heiligen Geistes; die elfte und zwölfte behandeln das jüngste Gericht und das ewige Leben. In der ersten Ekloge ist wenigstens der Versuch gemacht, die gewählte Einkleidung innerlich zu begründen: zwei Hirten (d. h. der Verfasser und der Bischof, dem das Buch gewidmet ist) beginnen nach einiger Erwägung über den zu wählenden Gegenstand die die Ankunft des Herrn verkündenden Weissagungen und diese selbst zu besingen. Allein im weiteren Verlauf sind die Hirtennamen fast das einzige, was an die pastorale Form er-

innert, man müßte denn etwa die fünfte Ekloge ausnehmen, in der ersichtlich nach dem Vorbilde der dritten Ekloge Virgils zwei Hirten im poetischen Wettstreit die Wunder Jesu besingen, während ein dritter Hirt als Preisrichter waltet und beide des Preises für wert erklärt. Wo sonst das Hirtenkostüm festgehalten wird, läßt sich das Erquälte nicht verkennen. So in der siebenten, die Leiden des Herrn behandelnden Ekloge: Jesus erscheint hier als Daphnis; seine Schafe haben das schneeigste Fell, die Brut seiner Lämmer wird so zahlreich, daß sie in den Hürden nicht unterzubringen ist; er gewinnt so viel Milch, daß sie in der Stadt nicht genug Abnehmer findet. Darüber ergrimmte die Schar der anderen Hirten, und der Neid trieb sie zu dem Entschluß, Daphnis zu töten. Im übrigen aber nur ganz schwache Versuche, hie und da einen mit der Einkleidung übereinstimmenden Zug anzubringen. Indessen wenn man auch von diesem Gegensatz zwischen Form und Inhalt absieht, kann man das Ganze nicht loben. Nirgends wird versucht, den dankbaren Stoff von innen heraus zu beleben. Allenfalls mag man den Monolog der Egle (Maria Magdalena) bei der Auferstehung ausnehmen, wo die Sünderin rekapitulierend auf ihr Verhältnis zu dem Erlöser zurückblickt, und bei der Erwähnung des Todes wenigstens ein Schimmer der Teilnahme des Gemütes erglänzt: „Immer wird mir das Bild unvergeßlich sein, wie er am Kreuze hing, die Schläfe mit Dornen umkrönt, die Seite durchbohrt.“ Vielfach zeigt sich jedoch gerade in der nachholenden Darstellung des Vergangenen großes Ungeschick, und die Zusätze des Verfassers zu der heiligen Geschichte sind so geschmacklos wie möglich: da der Herr vor der Versuchung so lange gefastet hat, muß er doch wohl nach bestandener Probe etwas zu essen bekommen, und man sollte es nicht für möglich halten, daß es in der Tat bei Geraldinus von den Engeln heißt:

„At illi

Alati laetas epulas posuere ministri,

Qui mox dulcisono complerunt aethera cantu.“

So gering der poetische Wert des Werkchens ist, so wenig darf es übergangen werden; denn die Art, in die Geraldini hier die biblischen Berichte in eine ihnen ganz unangemessene Form hineinzwängt, hat namentlich in der neulateinischen Lyrik Deutschlands zahllose Nachfolger und Nachahmer gefunden.

Zu Pius II. zurück führt ein dichterischer Versuch, mit dem

die chronologische Reihenfolge wieder aufgenommen wird. Wie Pius II. durch seinen Lieblingsplan, einen großen Türkenkrieg, zu poetischer Äußerung angeregt wurde, ist erzählt worden (vgl. S. 36 f.). Auch in seiner Umgebung gab dieser Gedanke den Anstoß zu dichterischer Einkleidung. Der frühverstorbene Nicolò delle Valle (geb. um 1451, gest. wahrscheinl. 1473) war als enthusiastischer Freund der Griechen und der griechischen Sprache, als Übersetzer des Hesiod und einzelner Teile der Ilias besonders dazu berufen, für Griechenland einzutreten. Der Poet wählte für seinen Vorwurf die Form der allegorischen Heroide. Daß diese in ihren Anfängen bis auf Petrarca zurückreicht, ja daß alle ihre Merkmale bei Petrarca bereits ausgebildet erscheinen, wurde früher dargelegt. Nicolaus delle Valle gibt zwei elegische Briefe; in dem einen wendet sich Konstantinopel an das schwesterliche Rom. Mit starken Farben malt die Bosphorusstadt ihr Unglück sowie die Unbarmherzigkeit und Zerstörungswut des Türken aus, zugleich dessen Irreligiosität und Unsitten einer scharfen Kritik unterziehend. Sie bittet Rom um Hilfe und sieht die mächtige Schwester bereits siegreich. Auf diese, im einzelnen anschauliche, aber durch geschmacklosen klassischen Zierrat entstellte Heroide antwortet Roma, indem sie zunächst den erschütternden Eindruck der Mitteilungen Konstantinopels schildert. Sie beklagt, daß auch sie jetzt nicht mehr die frühere Macht besitzt, daß ihr die großen Helden der Vorzeit fehlen. Aber trotzdem läßt sie die Schwester nicht ohne Trost: Gott hat Pius II. auf den päpstlichen Thron berufen und damit den rechten Mann zur rechten Stunde eingesetzt:

„Non illum luxus nec mollis Sardanapali
 Otia, non auri gloria fluxa iuvat.
 Aeternum molitur opus cum laude perenni,
 Sperat et ultorem se fore posse tuum.
 Tum polluta fides et religionis honores
 Ante oculos errant nocte dieque Pii,
 Affusae genibus lacrimas lamentaque fundunt
 Et bellum Turcis exitiale rogant.
 Ille igitur tanta rerum caligine pulsus,
 Non sine caelesti numine bella parat.“

Nun hat der Papst den Türkenkrieg beschlossen; zahlreiche tapfere Völker wollen sich ihm anschließen, und der Tag der

Befreiung wird nicht mehr fern sein, da auch die himmlischen Heerscharen ihren Beistand nicht versagen werden:

„Nonne vides, qualis se se ferat alitis instar
Angelus aetherea lapsus ab arce poli?
Fatiferumque ensem dextera gerit aspice quantum
Fervidus hinc atque hinc ille per agmen eat.
Horrendum visu nunc hos, nunc opprimit illos,
Inque hostes acer suggerit arma mihi.“

Die Gesinnung ist unzweifelhaft gut, wenn auch das dichterische Vermögen mit ihr nicht gleichen Schritt zu halten vermag. Weit besser als delle Valle traf Titus Vespasianus Strozza den Ton hoffnungsfreudiger Begeisterung, als er in einer feurigen Elegie den zum Mantuaner Kongreß durch Ferrara reisenden Papst begrüßte und ebenfalls seine Zuversicht auf das baldige Gelingen des von Pius betriebenen Kreuzzuges gegen die Türken aussprach.

Es war nicht bloß die Türkengefahr, die diese Poeten nach Hilfe bei dem Statthalter Christi ausschauen ließ. Angesichts der verwirrten Lage Italiens, der Bedrohung durch die Fremden, des Krieges aller gegen alle konnte der heilige Stuhl noch immer als der einzige Rettungsanker gelten. So erschien er auch dem zunächst sich anschließenden Poeten Marcus Antonius Sabellicus, geb. 1436 zu Vicovaro, in Rom Schüler des Pomponius Laetus, Philolog und Historiker, Professor der Beredsamkeit in Udine, dann 1484 in Venedig zur Belohnung für seine „Geschichte Venedigs“ zum Vorsteher der Markusbibliothek ernannt. Er soll ein wildes Leben geführt haben, wofür die gallische Krankheit, an der er zugrunde gegangen ist, allerdings keinen ausreichenden Beweis bietet; gestorben ist er in Venedig am 18. April 1506.

Von den Gedichten des M. A. Sabellicus gehört nur ein Teil in unseren Zusammenhang; die geschichtlichen und beschreibenden Poesien müssen späterer Betrachtung vorbehalten bleiben. Allein durch eine derartige Beschränkung geschieht dem Dichter Unrecht, denn gerade in den zuletzt genannten Arbeiten zeigt er sich am gewandtesten. Insbesondere in dem „Genethliacon Venedigs“ und mehr noch in seinem „panegyrischen Lied“ auf Venedig; hier läßt er die Inselstadt greifbar vor dem Leser erstehen. Auch die metrische Form hat er bei der Behandlung dieses Stoffgebietes in der Gewalt; der Hexameter erhebt sich

zu Fülle und Wohllaut. Die übrigen beschreibenden Gedichte stehen erheblich hinter den eben genannten zurück, und noch mehr gilt das von den lyrischen, soweit sie sich des Hexameters bedienen. Nur einige Worte über den Inhalt. Sabellicus tröstet einen Freund über den Verlust seines eingäscherten Hauses. Er klagt über die Italien verwüstenden kriegерischen Unruhen und betrachtet als rettenden Hort das Sforzasche Haus, auf dessen Preis schließlich das Ganze hinausläuft. Er zeigt, wie das Schifflein Petri, von Wind und Wellen umhergeworfen, schon dem Scheitern nahe ist; nachdem er den Papst Sixtus IV. und hervorragende Fürsten um Beistand angerufen, mahnt er die Besatzung zum Ausharren und wendet sich flehend an Gott; sein Vertrauen wird nicht getäuscht:

*„Fallor? an id certe est? vatis quod vota precesque
Praesentes tetigere deos, mitescere pontus
Coepit, et infesti versant minus aequora venti . . .“*

Alle diese Versuche haben etwas Schwerfälliges, Schleppendes — ein Eindruck, der durch den ausschließlichen Gebrauch des Hexameters noch verstärkt wird. Selbstverständlich fehlen auch die humanistischen Geschmäcklein nicht, und in dem Trostzuspruch für den abgebrannten Freund steigern sie sich zu unfreiwilliger Komik. Rhetorische Fragen sollen den Ausdruck beleben, aber die erstrebte Beweglichkeit wird nur selten erzielt, am ehesten noch in dem Gedicht auf das Schifflein Petri, wo die Schilderung Kraft und Farbe gewinnt.

Freier als in diesen hexametrischen Stücken bewegt sich Sabellicus in einem Zyklus von dreizehn Elegien auf den Geburtstag der Jungfrau Maria. Hier geht er mehr aus sich heraus, und auch das metrische Gewand schmiegt sich den Gedanken williger an als in den eben besprochenen Arbeiten. Der Dichter will sein Scherflein zur Verherrlichung des Geburtstages der Jungfrau Maria beitragen, an dem die ganze Natur freudig teilnimmt und den zu begehen alle Lande aufgerufen werden, er feiert die königliche Abkunft der Jungfrau, zeigt, wie sich alle Stände in frommer Demut ihr bittend nahen, er rühmt ihren Geburtsort Nazareth und spornt die Dichter seiner Zeit zum Preise der Jungfrau an, obgleich die an erster Stelle genannten Poeten Filelfo, Panormita und Pontanus zur Übernahme dieser Aufgabe nicht übermäßig geeignet waren. Die Jungfräulichkeit

Marias wird erhoben, ihr Siegeszug geschildert. Und schließlich ergreift der Dichter zum Preise der Dreieinigkeit das Wort und sucht zu beweisen, wie weit der katholische Glaube aller Wissenschaft überlegen sei: nicht die Himmelsbeobachtung der alten Astrologen, sondern der wahre Glaube ist es, der die tiefste Lehre geoffenbart hat:

*„Haec eadem nobis caeli penetrale reclusit,
Traxit et in superas pectora nostra domos.“*

Die Ausführung ist nicht überall gleichmäßig; zu leicht läßt Sabellicus den Faden fallen. Auch bleiben manche Gedichte im Erdachten stecken, so sehr sich der Poet Mühe gibt, zu beleben, gelegentlich durch erzählende Elemente, z. B. durch den Bericht über die Darstellung der Jungfrau im Tempel — Bestandteile, die aber dann doch wieder lyrisch behandelt werden. Indessen die Mängel, die dem heutigen Leser auffallen, werden die Zeitgenossen schwerlich gestört, oder ihnen wird die durchgehende, echte Begeisterung darüber hinweggeholfen haben. Der ältere deutsche Humanismus, zu dessen bezeichnendsten Zügen die Marienverehrung gehörte, mußte sich jedenfalls durch diese enthusiastische Hingabe angezogen fühlen; es entspricht dieser Stimmung, daß auch durch mehrere deutsche Ausgaben die Verbreitung dieser Marien-Elegien in Deutschland gefördert wurde. Weit wichtiger als diese Einwirkung des Sabellicus auf Deutschland ist jedoch die Tatsache, daß Hutten in seinen beiden Spottgedichten auf die Venetianer „Der Fischfang der Venetianer“ und „Marcus“ unmittelbar an Sabellicus' Hymnus auf Venedig anknüpft. Allerdings sind Huttens beide Stücke nicht lyrischer Natur; da sie aber in engster Verbindung mit den lyrischen Eingebungen stehen, die Huttens Unmut über die Venetianer ihren Ursprung verdanken, dürfen sie nicht unerwähnt bleiben.

In Venedig konnte die neulateinische Literatur auf Anerkennung rechnen; nicht bloß M. A. Sabellicus, sondern eine der Zierden des Blütezeitalters, Naugerius, stand in den Diensten der Republik, und die Signoria belohnte Sannazar fürstlich für sein berühmtes Epigramm zu Ehren der Lagunenstadt. Von einem auch nur annähernd ähnlichen Entgegenkommen war in vielen kleineren Gemeinwesen nicht die Rede. So z. B. in Modena. Zwar die Beteiligung an der neulateinischen Dichtung

ließ auch hier nichts zu wünschen übrig, und bei einem sogleich zu besprechenden Poeten (Paganellus) heißt es:

„*Nec tot Hymettus apes, nec tot Maeander olores,
Quot nutrit vates nunc Mutinensis ager.*“

Freilich die Vertreter der Mutinensischen Muse, Rocccioli, Quattrofati, Carpanse, Belbeato sind für uns nur tote Namen, und viel muß zu ihnen nicht gewesen sein, denn schwerlich war es bloßer Handwerksneid, wenn der noch annehmbarste Musenjünger Modenas seine Mitstrehenden als „krächzende Raben, lendenlahme und zimperliche Dichterlinge“ bezeichnete.

Der Poet, der sich so wegwerfend über seine Kollegen äußerte, war Gaspare Tribacco (Tribrachus). Sein Leben liegt ziemlich im Dunkeln. Er wird vielleicht etwas früher als Sabellicus (um 1430) in Modena geboren sein; 1464 wurde er auf fünf Jahre zum Lehrer der Humanitätsstudien gewählt, aber schon 1468 finden wir ihn als Privatlehrer anderswo; dann hielt er sich in Ferrara auf, wo er mit Tito Vespasiano Strozzi verkehrte; vor 1471 scheint er gestorben zu sein.

Titus Vespasianus Strozza bedenkt das Schaffen des „göttlichen“ Tribrachus mit den höchsten Lobsprüchen. Allein was von der Dichtung des modenesischen Poeten zugänglich ist, rechtfertigt diese hohe Schätzung nur zum kleinsten Teile.

Tribacco hatte mit seinen Landsleuten schlechte Erfahrungen gemacht. Der unmusische Sinn der Modeneser Stadtherren ging so weit, daß sie ihm kurzerhand sein Monatsgehalt sperrten, als sie ihrem Herzog ein Geschenk machen wollten. Der Unmut über dieses Banausentum kommt auch in Tribaccos Lyrik zu Wort: er fühlt sich als Dichter nicht genügend geehrt, obgleich er den Ruhm für sich in Anspruch nimmt, zuerst in Modena den Geschmack an den schönen Wissenschaften und der Poesie geweckt zu haben. Aus dem völligen Mangel an der dem Sänger schuldigen Achtung leitet er das Darniederliegen der Kunst ab. „Schöne Quellen“, sagt er, „und liebliche Hügel kannst du überall finden, aber auf keinem Gipfel findet sich Phoebus ein.“ Zu dieser mangelnden Anerkennung gesellte sich jedoch die bitterste Not, da sein kärglich und unregelmäßig besoldetes Schulamt nicht imstande war, ihn über Wasser zu halten. So hoffte er denn, daß der damalige Landesherr Modenas, Borso von Este in Ferrara, ihm Hilfe angedeihen lassen würde, und

warb in höfischen Schmeichelgedichten um seine Gunst. Allein wenn der Herzog ihm auch gelegentlich sechzehn Ellen violettes Tuch spendete, im ganzen blieb der erwartete Lohn aus, und der arme Schelm mußte seine Bitte immer von neuem stellen. Um seinem Drängen Nachdruck zu geben, erinnerte er den Herzog an die dem Dichter verliehene Macht:

*„Ille ego sum, qui te ac rerum monumenta tuorum
Quo potui scripsi carmine, quale vides.“*

Aber der Stolz des ruhmverleihenden Dichters macht dann doch wieder der Verzagtheit des von der Armut ganz Erdrückten Platz, wenn er den Herzog anfleht:

*„Respice, qua iaceam miserandus, respice sorte,
Et miserum fauta, dux pie, tolle manu!“*

Man kann diese Jammerlaute nicht ohne Teilnahme lesen und begreift, daß Tribacco nach solchen Erfahrungen nicht bloß mit seinen Mitbürgern, sondern mit dem ganzen Zeitalter höchst unzufrieden war, das eine ruhige Entfaltung seines Talentes unmöglich machte:

*„Me nova tempestas vexat, perturbat et angit,
Robur et ingenii subruit omne mei.“*

Seinem Unwillen über Zeit und Menschen hat er in den „Satiren“ Luft gemacht, aus denen auch die eben angeführten Verse stammen. Die acht Satiren führen vielfach ihren Namen zu Unrecht, da sie mehr in die Gattung der Episteln eingereiht werden können, auch mancherlei lyrische Bestandteile enthalten. Aber stärker zeigt sich der Poet als Lyriker in einem religiösen Hymnus: von schwerem Fieber genesen, sagt er der Jungfrau Maria, der er seine Heilung zuschreibt, innigen Dank und fleht in bewegenden Worten ihren Segen auf seine Vaterstadt herab. Und noch stärker als in diesem geistlichen Gedicht fließt seine lyrische Ader in den Liebeselegien. Sie sind an drei Frauen gerichtet, an Panthea, Galanthis und Julia. Die erste umwirbt er mit Leidenschaft, aber vergeblich; die zweite zeigt sich ihm nach anfänglichem Sträuben geneigt, aber er verscherzt ihre Gunst durch einen gelegentlichen Seitensprung zu einer anderen Schönen; die dritte ähnelt der ersten in Stolz und Sprödigkeit; und Tribachus weiß den Seelenzustand, in den ihn die Qualen der unerwiderten Liebe versetzen, nicht übel auszumalen:

*„Ibam amens variasque agitabam in pectore curas,
 Infelix primae nescius ipse viae.
 Longaque tractabam dubio suspiria passu,
 Turpiter heu! dominae pulsus ab ore meae.
 Perdideram vires animi lapsique vigorem
 Corporis, et gelidus ceperat ossa tremor.“*

Den über die Liebenden verhängten Leiden hat der Dichter eine eigene Elegie gewidmet; eine andere feiert die Allgewalt der Liebe: von den Göttern steigt der Poet bis zu den Tieren herab, um den Nachweis zu erbringen, daß sich alle Wesen dem unbesiegbaren Liebesgott unterwerfen müssen.

Im Druck liegen von allen Dichtungen des Tribrachus nur die sieben Eklogen vollständig vor. Die erste hält sich nach des Dichters Bekenntnis durchaus im Geleise der Allegorie: der Bischof, dem der Zyklus gewidmet ist, wird in Hirtenverkleidung eingeführt. Auch die siebente Ekloge weist den gleichen Charakter auf: sie kündigt das Lob eines jungen Günstlings oder Verwandten des Bischofs. Gewiß fehlen in den anderen Eklogen die allegorischen Bestandteile ebenfalls nicht; aber diese Stücke lassen sich nicht so einwandfrei deuten und können ohne Rücksicht auf den geheimen Sinn gewürdigt werden. In zwei Idyllen richtet ein Hirt mit Trostesworten den anderen auf, der über den schlechten Zustand von Herden und Acker oder über den geringen Lohn für seine Dienste klagt; ein von der stolzen Nais verschmähter Schäfer, den seine Freunde nur mit Mühe am Selbstmord gehindert haben, zieht ins Elend und hat auch nach seiner Rückkehr bei der Schönen kein Glück; ein anderer beweint die tote Geliebte, die von allen geschätzte Galanthis (der gleiche Name wie in den Liebeselegien), und würde ohne den Trost der Hirten ebenfalls durch Selbstmord geendet haben; zwei Hirten stimmen nach dem bekannten klassischen Schema Wettgesänge an. Vieles erscheint steif und erzwungen, wenn auch der Poet das Tote durch allerlei Zutaten zu beleben sucht: bevor jener Hirt seine Klagen über Herden und Acker vorbringt, erzählt er von den Gesängen, mit denen er die Feldarbeiter erfreut, und als Beispiel folgt dann die auch bei anderen Neulateinern Italiens beliebte Werbung des Polyphem um Galathea. Manche hübsche Einzelzüge führen über das Schematische hinaus, so wenn in der siebenten Ekloge der junge Freund oder Verwandte des Bischofs als Liebling der Nymphen erscheint:

„*O quotiens illum, ceu forte sub arbore fessus
 Venatu assiduo posita cervice jacebat,
 Narcisso et suavi circum inspersere hyacintho,
 Atque aliis totum pinxerunt floribus et mox
 Serpillum auratis posuerunt molle capillis,
 Ne terram indigne premerent, neu pulvis obiret
 Purpureos vultus et concertantia summis
 Lumina sideribus, neu frontem obduceret almam.*“

Neben Tribrachus kommen von den modenesischen Dichtern noch zwei in Betracht, zunächst des Tribrachus jüngerer Zeitgenosse und Verehrer Bartholomaeus Paganellus Prignanum († 1493). Auch er schüttelte später, wie Tribrachus, den Staub Modenas von den Füßen und wandte sich nach der Poetenstadt Ferrara. Hier ist sein in Deutschland nicht zugängliches Gedichtbuch: „*de imperio Cupidinis*“ (1492) entstanden.

Der modenesischen Zeit gehören seine Elegien (1489) an. Die beiden letzten der drei Bücher behandeln teils allgemeine Gedanken, teils sind sie persönlicher Natur. Manches liest sich ganz erträglich, so wenn der Dichter den Dionysius Tribrachus, einen Verwandten des Caspar und gleich diesem arm wie eine Kirchenmaus, zu sich auf das Land einlädt, oder wenn er die Muse zu Caspar Tribrachus nach Ferrara schickt, ihr den Weg beschreibt, den sie zu gehen hat, und ihr die Worte in den Mund legt, die sie sprechen soll. Aber freilich wird die Ausführung durch arge Pedanterien entstellt, insbesondere durch die unerträgliche Häufung von klassischen Beispielen, z. B. in dem Trauergesang auf einen früh verstorbenen Knaben.

Ähnlich überladen mit klassischen Reminiszenzen wie die soeben besprochenen Versuche ist die das erste Buch umfassende Liebeslyrik des Paganellus. In der Tat scheint der Poet auf diesen größten Wert gelegt zu haben, und gewiß ist es, daß der Gegenstand der Lyrik hier ein stärkeres Gewicht verleiht als in den beiden letzten Büchern. Zwei Frauen bringt er seine Huldigungen dar, Chloris, wie er die eigentlich Flora heiende auf griechisch nennt, und Laura, die er wegen der Beziehung des Namens auf den Lorbeer nicht grzisieren mag. Mit einigem Bangen beginnt der Poet sein Liebeswerben; die Unbeständigkeit der Mädchen flößt ihm Furcht ein; schließlich überwindet aber Chloris' Reiz alle Bedenken. „Wen berücksichtigt nicht die Schönheit? (*Quem non forma capit?*)“ fragt er. Freilich hören nach diesem Entschlusse

seine Zweifel keineswegs auf; es gelingt ihm jedoch auch jetzt, ihrer Herr zu werden. Und so feiert er denn ohne jede Anschaulichkeit sein Mädchen, sie über alle Frauen des Altertums erhebend; er schildert die ihn verzehrende Liebesglut; er läßt auch die Geliebte über die strenge Hut klagen, der sie ausgesetzt ist, und sie das goldene Zeitalter zurückwünschen, wo noch keine Fessel die Liebenden bedrückte. Der Ausgang des ersten Liebeshandels bleibt im Dunkeln, der zweite endet tragisch: Laura stirbt; sie wird vom Dichter nicht bloß tief betrauert, sondern ihr Tod verleidet ihm auch Modena so, daß er nach längerer Erwägung über seinen künftigen Aufenthaltsort nach Bologna zu gehen beschließt.

Die innere Wahrheit dieser Elegien wird sowohl durch die vorherrschende Rhetorik wie durch das Überwiegen des klassischen Redeprunkes gestört. Dazu gesellt sich eine wunderlich schematische Art: will Paganellus dartun, daß der Liebende den Wankelmuth der Mädchen fürchtet, so führt er eine große Anzahl von Beispielen für die Furchtsamkeit in je einem Distichon vor: der Schiffer fürchtet Winde und Klippen, der Wanderer die Räuber, der im Grase Schlafende den Biß der Schlange usw., der Liebende aber die Unbeständigkeit. In dieselbe Klasse gehört es, wenn er bei Lauras Tode alle Wesen zur Klage aufruft und diese nun hintereinander aufzählt. Nur selten findet sich unter diesen pomphaften oder pedantischen Auslassungen einmal ein erfreulich einfacher Ton: am Schlusse einer überladenen Elegie heißt es z. B. im wohltuenden Gegensatze: „wenn sie mich erhört, dann wird Frühling sein, verschmäht sie mich aber, trauriger Winter“. Und gelegentlich taucht auch einmal eine hübsche Erfindung auf. Der Poet redet z. B. die Taube an, die der Geliebten davongeflogen ist und von ihr schmerzlich vermißt wird; er mahnt sie zuletzt, wieder zu ihrer Herrin zurückzukehren, die sie in ihrem Schoße gehegt, an ihrem Busen geborgen und ihr so Freuden bereitet hat, um die sie Könige und Götter beneiden müssen. Als Ersatz für die Entflohene schlägt er die freiwillig ins Haus kommende Schwalbe oder die Nachtigall vor, und diese soll nicht bloß der Geliebten Trost spenden, sondern auch dem Dichter als Botin dienen:

„Nuntia vade meae felix, Philomena, puellae....
Quo mihi non fas est, sublimem scande fenestram....

*Dic lacrimas sine fine meas, sine fine dolores,
 Exagitor quantis sollicitudinibus,
 Dic maciem miseri, lassum dic pectus amantis,
 Dic vigiles oculos pallidulasque genas."*

Auch wenn das Liebesleid den Dichter veranlaßt, von dem Unglück zu berichten, das ihn schon früh heimgesucht, von dem armseligen Dache, unter dem er geboren ist, klingt ein natürlicher Ton in die Sphäre der Übertreibungen hinein.

Ob die Bescheidenheit, mit der Paganellus am Anfange seines Zyklus auf den Dichternamen verzichtet, echt ist, oder ob der Poet bloß der üblichen Humanistenart folgt, läßt sich nicht entscheiden. Jedenfalls überwiegt bei ihm durchaus das Schulmäßige und Angelernte; er steht noch um einige Grade tiefer als Tribrachus.

Aus Modena stammte auch Panfilo Sasso, im Alter den eben behandelten Poeten nahestehend. Er soll um 1447 (nach anderen Nachrichten 1435) geboren sein, lebte am liebsten in ländlicher Zurückgezogenheit seinen Studien, hielt sich aber auch in Brescia, Verona und am Anfang des 16. Jahrhunderts in Rom auf, dann kehrte er wieder nach Modena zurück, wo er ein Lehramt übernahm und Dante und Petrarca erklärte; gestorben ist er als Gouverneur der Landschaft Longiana in der Romania 1527. Mehr als durch seine lateinischen ist Pamphilus Saxus durch seine italienischen Verse bekannt geworden; in ihnen schließt er sich den Poeten an, die, wie der später zu besprechende Tebaldeus, durch Bild- und Wortkünstelei den Barockgeschmack des 17. Jahrhunderts schon im 15. und 16. vorbereiten. Die gleiche Manier läßt sich gelegentlich an seinen lateinischen Epigrammen feststellen. Dagegen sind die größeren Dichtungen in der Hauptsache frei davon. Im Stoffe ähneln sich jedoch beide Seiten seiner Tätigkeit. Denn auch in den lateinischen Gedichten überwiegt die Erotik. Zwar warnt er wiederholt vor den Gefahren der Liebesleidenschaft; er scheint einem auf Abenteuer ausziehenden „Verruchten“ geradezu in den Arm zu fallen: „Wohin stürzest du? Unter den zarten Blumen liegt die Hydra verborgen.“ Allein diese und andere Mahnungen hindern ihn nicht, sich selbst in die gleichen Netze zu verstricken. In Hendekasyllaben klagt er darüber, daß ihm keine heitere Stunde beschieden ist; er wird von den Wellen hier- und dorthin geworfen gleich dem leichten Kahn im Wirbelsturm; und daß ihm der

Gedanke an die Geliebte nirgends Ruhe gönnt, kommt nicht übel folgendermaßen zum Ausdruck:

„*Si silvas peto, poscit illa silvas,
Si fontem, liquidas natat per undas,
Si pontum, levat et premit rudentes,
Temonem moderatur et gubernat,
Si Martem sequor, induit cruentam
Loricam et caput horridum Medusae.*“

Um die „Eiserne“ zu erweichen, bedient er sich des gangbaren Hinweises auf die Vergänglichkeit der Jugendreize, verfährt aber insofern selbständig, als er ihr in ekelhafter Weise ausmalt, wie ihr Körper im Alter verwelken werde. Annehmbarer als dieses widerliche Bild ist eine sapphische Ode; da fragt er nacheinander, das einzelne anmutig charakterisierend, Quelle, Baum, Berg, Wiese, Luft, wo sich die Geliebte befindet, will dann aber von ihnen allen nichts mehr wissen, da sie ihm ohne seine Schöne aller vorher gerühmten Reize ledig scheinen:

„*Vos Venus spernit tener et Cupido,
Nox tegit densis tenebris opaca,
Sedibus postquam mea lux, meum cor
Non manet istis.*“

Ganz ohne Gewinn geht man also auch bei der lateinischen Lyrik des Pamphilus Saxus nicht aus; und ein ästhetisches Bedürfnis ist auf den Höhepunkten nicht zu verkennen; es verrät sich auch in seiner Teilnahme an der bildenden Kunst. —

In Modena, und zwar bei Tribrachus soll Antonius Urceus, gen. Codrus (geb. 14. August 1446 in dem zwischen Modena und Reggio gelegenen Rubiera), den ersten Unterricht erhalten haben; sicher ist jedoch nur, daß er von 1464 an Schüler des Baptista Guarino in Ferrara war. Der Tyrann Pino Ordelaffi in Forlì übertrug ihm die Erziehung seines natürlichen Sohnes Sinibaldo; nach Pinos Tode kommt es zu Unruhen; mit Pinos Gemahlin und Sinibaldo wird auch Codrus Urceus von den Aufständischen in der Burg eingeschlossen; während der Belagerung stirbt der junge Sinibald. Ende 1480 kommt Codrus Urceus nach Bologna, wo er die Professur für Grammatik, Rhetorik und Poetik erhält und, einige Gastreisen abgerechnet, dauernd bis zu seinem Tode gewirkt hat († 11. Febr. 1500); hier war Copernikus im Griechischen sein Schüler.

Eine merkwürdige Persönlichkeit, dieser Codrus Urceus! In Forlì verbrennen ihm infolge eigener Unvorsichtigkeit Aufsätze und ein idyllisches Gedicht; unter wütenden Schmähungen gegen die Jungfrau Maria verläßt er die Stadt und bringt den ganzen Tag im Walde zu, zieht dann zu einem Handwerksmann und gibt sich dort ein halbes Jahr seinem Kummer hin. In Bologna führte der unverheiratet Gebliebene ein wunderliches Junggesellenleben; äußerlich verwahrlost, sorgte er selbst für seinen Lebensunterhalt; während er die Ilias erklärte, schäumte er zugleich mit der einen Hand den Kochtopf ab und wendete mit der anderen den Braten. Allbekannt war seine Freigeisterei: er leugnete Himmel und Hölle ebenso wie die Unsterblichkeit der Seele und forderte zum Genuß des Lebens auf, da mit dem Tode doch alles vorbei sei. Als er aber sein Ende herannahen fühlte, ließ er sich in das Kloster San Salvatore bei Bologna bringen, verscheuchte als „Freund Gottes“ die ihm erscheinenden Phantasmen und bekannte sich zu dem Glauben, den er so lange verleugnet hatte. Eine Natur voller Widersprüche, immerhin kein Mensch, der in den gewöhnlichen Geleisen einhertrabt.

Von vornherein läßt sich annehmen, daß die Dichtung einer Persönlichkeit dieser Art nicht ganz unfruchtbar sein wird. Und so verhält es sich in der Tat. Zwar eigentlich poetisch kann man die Verse des Codrus nicht nennen, vielfach stört der hölzerne, ja banale Ausdruck. Mag er höfische Zwecke verfolgen, mag er das Lob Bolognas verkünden, mag er schließlich seine Poesie in den Dienst der Schule, besser der Universität stellen — immer ergibt sich das gleiche Bild. Aber was an dichterischem Reize fehlt, wird doch einigermaßen durch Temperament und originelle Art ersetzt; durch das lebhafte Ergreifen des Augenblicks gelangt das Persönliche zu deutlichem Ausdruck. Für diese Tatsache nur einige Beispiele! Dem in der Nacht vor seinem Geburtstage von Fieberhitze Geschüttelten gibt der Arzt ein wirksames Mittel, und der Jünger Äskulaps erhält ein besonderes Lob, weil er sich durch Heilung eines Dichters um die Menschheit besonders verdient gemacht hat. Tiefer läßt ein anderer Ergriffener in die Seele des Poeten blicken. Seinem Schüler Sinibaldo scheint er eine leidenschaftliche Liebe entgegengebracht zu haben. Nun stirbt der Jüngling, und Codrus gibt sich ganz dem Ungestüm seines Schmerzes hin; das Bett, in dem Sinibaldo gestorben, fordert er auf, diesen ihm wiederzugeben; er beschwört,

schilt, droht mit dem Dichterfluch, sieht aber schließlich die Nutzlosigkeit seines Ansturms gegen das Geschick ein und wandelt das Ganze zu einem Klagegesang auf den Jüngling, die ursprüngliche Einkleidung nur teilweise wieder aufnehmend, aber gerade durch dieses Abweichen das wahr Empfundene unmittelbar herausbringend. — Der gleichen Zeit wie dieser Augenblickserguß gehört ein anderer Stoßseufzer an, der ebenfalls Gelegenheitspoesie in gutem Sinne bietet. Während jenes Aufstandes mit in der Burg der Ordelaaffi eingeschlossen, wendet er sich an Phöbus mit der Bitte, seinen Genius vor Verkümmern zu retten. Und das Bild, wie er, jeder Möglichkeit freier Bewegung beraubt, für seinen „göttlichen Geist“ fürchtet, schwebte ihm später noch vor, als er seinen Studenten einen metrischen Prolog zu seiner Vorlesung über die Ilias vortrug. Da erzählt er, wie er, um den Krieg zwischen Calabresen und Franzosen besingen zu können, sich in das Kampfgewühl hatte begeben wollen, aber sofort durch Bedenken an der Ausführung des Vorsatzes gehindert wurde:

*„Quid nam, Codre, paras? quae tam vesana cupido
Mentem agitat? pacem ne cupis mutare duello?
Quis novus hic furor est, discedere prorsus ab urbe
Pacifera ad bellum? non te iam longior aetas
Frigescensque monet macilento in corpore sanguis?“*

Und nun fragt er sich, ob er die Beschwerden des Krieges ertragen könne, das Bologneser Gymnasium verlassen dürfe, um nach mancherlei Abschweifungen zu dem Schlusse zu gelangen, daß er besser tue, die Kämpfe vor Ilias wiederzugeben, als sich in die Kämpfe seiner Zeit zu mischen. Weit weniger glücklich als in den Homer führt Codrus in Virgil ein; nur die Wiederbeschwörung von Virgils Schatten am Anfange mag man allenfalls poetisch nennen. Auf Virgils Spuren finden wir ihn mit einer hübschen Ekloge; sie weiß wirkliche Züge aus dem ländlichen Leben ganz gut festzuhalten. Viel individuelle Lyrik bieten nach der Weise der Zeit die Epigramme. Da stimmt der gealterte Codrus eine Wehklage an. Als er jung war und ihm die Musen eine laute Stimme verliehen, drängte sich die Jugend zu seinem Hörsaal; aber jetzt, wo ihn das Alter drückt und die Stimme versagt, erscheint selten ein Zuhörer; er schämt sich, in sein verstaubtes und verschmutztes Häuschen einzutreten. Wie sein

eignes Geschick, so bejammert er auch den bösen Zustand der Zeit und fordert den Wandeltott Vertumnus auf, Wandel zu schaffen; aber der Dichter selbst will das Seine dazu beitragen, Laster und Verbrechen aufdeckend zu kennzeichnen:

*„At si camoenas Bacchus impellat suo
Furore nostras, viribus vires ferens,
Bacchabor audax, qualis insano gradu
Megaera currens quassat anguigerum caput.
Atque, o scelesti, vestra per cunctas vias
Clamabo scelera, voce qua nunquam ferox
Aut Stentor aut Mars crudus auditus fuit
Magisque quam clamore qui diro triceps
Exterret umbras Cerberus miserabiles.“*

Von dem stärkenden und begeisternden Einfluß des Bacchus auf den Poeten hört man mehrfach. Ein kleines Gedicht sucht an vielen Beispielen nachzuweisen, daß jeder Mensch trügerisch sei, so z. B.: „wer geschworen hatte, für mich sein Leben zu opfern, flieht beim ersten Anblick des Feindes“. Aber endlich leuchtet doch noch ein Hoffnungsstern auf: „Nur der ist wahrhaft, der trinkt. Aber wer trinkt nicht gern, guter Codrus? Also ist jeder Mensch wahrhaft. Warum hast du das aber erst verneint? Weil ich wohl nicht genug getrunken hatte.“ Daß der biedere Codrus, der auch bei dieser Gelegenheit voll Selbstgefühl den hohen Wert seiner Lehrtätigkeit herausstreicht, einen guten Trunk zu schätzen wußte, bezeugt ein Hymnus zum Martinstage, den er für die von ihm gestiftete Homer-Gesellschaft gedichtet hat. Während er sonst Hexameter, Distichen, Choliamben, gelegentlich auch das sapphische Maß verwendet, wählt er hier mit richtigem Gefühl den Reim, um der frohgemuten Stimmung der Homerliebenden Zechgenossen Ausdruck zu geben:

*„Si potastis, iam levate
Et crateras coronate,
Ut bibatis iterum!
Io! Io!*

*Bibe, bibe, bibe, bibe,
Tu, qui sapis, bibe, bibe,
Dum Lyaeus imperat!
Io! Io!“*

Das Gedicht kann vielleicht als einer der Vorläufer unseres „*Gaudemus igitur*“ gelten. Wie es schon zur humanistischen Zeit in Deutschland nachgebildet worden ist, wird erzählt werden. Aber noch 1525 dient es als Vorbild für eine katholisches Spottlied auf Luthers Heirat.

In der leidenschaftlichen Heftigkeit des Wesens ähnelte dem Codrus Urceus der in seinem Schaffen allerdings wesentlich andere Züge aufweisende Francesco Octavio. Zu Fano 1447 geboren, war er wie Sabellicus Schüler des Pomponius Laetus, und dieser veranlaßte ihn noch den Beinamen Cleophilus anzunehmen. In Viterbo als Lehrer der Humanitätsstudien angestellt, behandelte er seine Schüler mit solch schroffer Strenge, daß sie ihm auflauerten und ihm eine Verwundung an der Hand beibrachten, die daher dauernd gelähmt blieb. Von Corneto, wohin er sich dann begab, wollte er, um ein ihm angebotenes Lehramt anzutreten, in seine Vaterstadt zurückkehren, starb aber vorher, wie man glaubte, an Gift (1490).

Franciscus Octavius Cleophilus leistete sein Eigenstes in dem später zu betrachtenden, durch seine Einkleidung merkwürdigen Lehrgedicht: „Die Zusammenkunft der Dichter“ (*de coetu poetarum*). Das Werkchen hat, wie Nachdrucke und Nachbildungen beweisen, auf die humanistische Dichtung Deutschlands stark gewirkt, trotzdem der Verfasser darin gegen den vom Kaiser verliehenen Dichterlorbeer, die „*munera barbarica*“ loszieht. Auch die lyrischen Gedichte unseres Poeten, die hier allein in Betracht kommen, sind in Deutschland viel gelesen worden. Zwar hielten es die biedereren deutschen Herausgeber für nötig, in ihren Ausgaben eine Warnungstafel aufzurichten, aber diese hat gewiß, wie gewöhnlich, das Gegenteil der beabsichtigten Wirkung erzielt. Octavius' ausschließlich der Erotik angehörende Poesien erschöpfen sich in immer neuem Bemühen, die den Dichter verzehrende und entkräftende Liebesglut zu schildern; ebenso suchen sie durch gespreizte Vergleiche die Schönheit seiner Julia nahezubringen. Das Meiste der dabei verwendeten Erfindungen mutet künstlich an; nur wenig hebt sich von der übertreibenden Manier ab. So etwa das Folgende: Der Dichter geht auf den Straßen umher und sucht in den Gesichtern der ihm begegnenden Mädchen die Züge seiner Julia wiederzufinden, aber das Beginnen ist vergebens, denn Julia übertrifft durch ihre Reize Menschen und Götter. Oder er sieht Julia in Tränen über den Tod

ihres Bruders und sucht die Weinende zu trösten, indem er ihr die Seligkeit des in die elysischen Gefilde Entrückten ausmalt. Weit weniger echt erscheinen die Gedichte, in denen sich der Wunsch nach dem Besitz der Geliebten kundtut. Hin und wieder wird ein schwacher Versuch des zyklischen Aufbaus gemacht; in dem einen Gedicht erklärt der Poet, daß ihn die Scham abhalte, von der Geliebten den höchsten Liebesgenuß zu fordern; in dem darauffolgenden will er für den Fall, daß Julia sich ihm ergibt, von solcher Rücksicht nichts mehr wissen. Die Übertreibungen in Inhalt und Form werden durch überflüssigen mythologischen Zierrat verstärkt. Bestimmte, meist aus den römischen Elegikern stammende Grundgedanken treten häufig auf, so namentlich die Mahnung, die schnell vorübergehende Jugend zu benutzen. „Der ist klug, der die fliehenden Freuden pflückt und die Traurigkeit scheucht.“ Freier als in diesen, meist lyrische Maße aufweisenden Gedichten bewegt sich Octavius Cleophilus in dem beigefügten prosaischen Briefwechsel mit Julia, der die gleichen Motive behandelt.

Ungleich stärker als Octavius Cleophilus hat Baptista Spanuoli, bekannter unter dem Namen Baptista Mantuanus, auf Mitwelt und Folgezeit gewirkt. Er ist 1448 zu Mantua geboren worden, war ein Schüler des Tifernas, und dieser hat ihn wohl für die Poesie gewonnen. Frühzeitig trat er in den Karmeliterorden und wurde 1513 dessen General. Auf dem Gebiet der Epik, Didaktik und Lyrik hat er sich unermüdlich betätigt, auch dann noch, als seine poetische Ader bereits zu versiegen begann.

Schon Gyraldus, dem Kritiker des 16. Jahrhunderts, fiel der Wertunterschied zwischen den früheren und späteren Dichtungen des Mantuaners auf. Unzweifelhaft gilt diese Beobachtung wenigstens für die Lyrik. Die meist aus der zweiten Hälfte seines Lebens stammenden lyrischen Gedichte vermögen nur selten eine stärkere Anziehungskraft auszuüben. Trauer- und Trostgedichte verwenden eine Reihe allgemeiner Gedanken, ohne ihnen etwas Besonderes hinzuzufügen; andere Stücke tragen didaktische Färbung: es handelt sich um den Preis der Tugend, um die Geringschätzung des Irdischen und um den Kampf gegen die sinnliche Liebe. Dieser wird z. B. in einer gegen Amor gerichteten Elegie geführt, sowie in einem anderen, höfischer Schmeichelei dienenden Gedichte, in dem alles Böse zutage kommt, was Amor auf dem Kerbholze hat. Von allegorischen Elementen macht

der Poet vielfach Gebrauch; eine längere Elegie versinnbildlicht den Kampf zwischen Tugend und Glück, der schließlich damit endet, daß die in nutzlosem Kampfe gegen die Tugend sich abmühende Fortuna vom Pferde fällt und den Hals bricht; vielleicht ist gerade dieses Gedicht für die deutschen Humanisten und Neulateiner vorbildlich gewesen; jedenfalls begegnen ähnliche Allegorien bei ihnen wiederholt. Nur selten vernimmt man in all den erwähnten Versuchen einen wirklich poetischen Ton; lediglich die persönliche Wärme, mit der sich unser Poet für immer dem Musendienst weihen möchte, mag den Leser für den fehlenden dichterischen Reiz entschädigen; auch religiöse Gedichte wie eine Bitte an die Jungfrau Maria, ihn von langwieriger Krankheit zu erlösen, haben trotz des Überschwanges etwas Ansprechendes. Die Sprache sucht Baptista Mantuanus durch eine zum Teil entsetzliche Anhäufung antiker Elemente zu beleben, erreicht aber damit das Gegenteil der beabsichtigten Wirkung. Politische Fragen veranlassen ihn wiederholt zur Aussprache: mit dröhnenden Worten ruft er zum Türkenkriege auf; er knüpft auch an andere Geschehnisse seiner Zeit an, und in der ausführlichsten Weise hat er alles das, was ihn im Leben gestört und gedrückt, in seinem umfangreichen Gedicht: „Die Unglücksfälle der Zeiten“ (1490) behandelt. Der gelehrte Bußprediger führt in den drei Büchern seines Gedichtes alles Elend seiner Zeit auf die eingerissenen Sünden zurück und empfiehlt als einziges Heilmittel Rückkehr zu wahrer Frömmigkeit und Tugend. Stellt das Werk als Ganzes eine Mischung aus didaktischen und satirischen Bestandteilen dar, so fehlt es doch an zahlreichen lyrischen Stellen nicht; und um ihretwillen ist es an dieser Stelle möglich, einen Blick auf das Werk zu werfen. Trotz vieler steifen Wendungen flößt doch die Dichtung Teilnahme ein: beweglich erklingt die Klage des Poeten darüber, daß er nach vielen Leiden in der Jugend auf ein ruhiges Alter gehofft habe und sich nun in seinen Erwartungen getäuscht sehe; lebendig steigt das Bild der kriegesischen Plagen und des aus ihnen entspringenden Unheils vor dem Leser auf, und auch die allegorischen Elemente sind zum Teil nicht übel verwendet: führt der Mantuaner im ersten Buche die Laster als höllische Ungeheuer vor, so zeigt er wirkungsvoll, wie immer eines von ihnen dem anderen nachdrängt. Auch die Klage der verbannten Tugend im zweiten Buche gestaltet er eindringlich. Wunderlich will es uns freilich be-

dünken, wie gut die Musen im alten Testament und in der neueren Kirchengeschichte Bescheid wissen. Lieber als diesen Mischmasch von Antike und Christentum liest man die Stellen, in denen sich der furchtlose, unabhängige Sinn des wackeren Ordensmannes kundtut: so wenn er in kräftigen Worten den Papst an seine Pflicht mahnt, für die Herde zu sorgen. — Im Gegensatz zu der Mehrzahl dieser Arbeiten hat ein jüngeres Werk des Mantuaners eine starke Lebenskraft entfaltet: seine Eklogen, deren Kern 1485 während seines Studiums in Padua entstand. Die Eklogen haben die gesamte idyllische Dichtung des 16. Jahrhunderts entscheidend beeinflußt und auf deren Gestaltung weit mehr als Dante, Petrarca und Boccaccio eingewirkt. Der Hauptgrund für die nachhaltige Kraft des Werkes liegt darin, daß Baptista Mantuanus stärker in das unmittelbare Leben hineingreift als seine Vorgänger. Er gibt teilweise wirkliche Ausschnitte aus der ländlichen Welt. Ein Hirt erzählt die Leidensgeschichte seiner Liebe und berichtet, wie ihm Annäherung und Brautschaft durch die strenge Hut der Geliebten seitens ihrer Verwandten vergällt worden ist; der unbezähmbare Liebeswahnsinn stürzt einen Schäfer ins Verderben; wie ein Gegenbild mutet es an, wenn ein Hirtenjunge durch die gleiche Leidenschaft zu allerhand Torheiten verleitet wird. Der reiche Geizhals will sich gern durch die Lieder eines armen ländlichen Sängers ergötzen lassen, aber er denkt nicht daran, ihm tatkräftige Hilfe zu leisten; die winterlichen Freuden des Bauern werden ausgemalt; der Gegensatz zwischen Stadt und Land kommt zu lebendiger Anschauung: der Städter läßt es an Spott über den Bauern nicht fehlen, umgekehrt geißelt der Hirt das Treiben der Bürger, wobei einzelne, der Satire als Zielscheibe dienende Stände, die Astrologen, die Sachwalter und die Ärzte, besonders vorgenommen werden. Obgleich die Fabel der Eklogen meist anziehend ausgesponnen ist, ruht doch die Teilnahme des Lesers mehr auf der Wiedergabe der Einzelzüge. Unmittelbar wird die Landschaft nahegebracht; es handelt sich meist um die Heimat des Dichters, die Landstriche am Mincio und am Po in der Nähe des Monte Baldo. Ebenso wie diese Landschaftsbilder beruhen auch die Beobachtungen aus dem bäuerlichen Leben auf Jugendeindrücken. Sie zeichnen sich durch scharfe Erfassung des Wirklichen aus. Lebendig erstehen einzelne Bilder: wie der Stier sich losreißt und von seinem Hüter verfolgt wird, der zuletzt auf einen Hügel

steigt, um nach ihm auszuschaun; wie der Hirtenjunge den zu hütenden Bock anbindet, dann, ohne an ihn zu denken, seinem Mädchen nachläuft und in eine Wolfgrube fällt; wie beim Schweineschlachten die Knaben in einen abgetragenen Kittel eingemummt sind, und ähnliches mehr. Nicht minder eindringlich werden die Gespräche der Bauern vergegenwärtigt; sie sind verhältnismäßig wenig stilisiert. Da tadelt der eine Bauer das wüthige Umhertollen bei den ländlichen Tänzen und wird von anderen darauf hingewiesen, daß er ja mit dem Tadel bäuerlicher Sitte sich selbst treffe; die vom Hagelwetter geschädigten Hirten klagen über das harte Los des Landmannes, wobei eine gewisse Aufsässigkeit gegen die Gottheit zutage tritt; die Begriffsstutzigkeit des Bauern, seine ungelenke, schwerfällige Aussprache verstärken die Lebenswahrheit. Schon in den Eklogen, die realistisch ländliches Leben erfassen, finden sich persönliche Züge. Der Lehrer des Baptista, Tifernas, wird rühmend erwähnt, sein Lied gegen die Frauen zitiert. Der Dichter selbst führt sich unter dem Namen Candidus als armen Poeten ein. In den späteren Eklogen verstärken sich diese persönlichen Züge, und die realistische Darstellung macht immer mehr der bloßen Maskenform Platz, sehr zum Schaden des Gesamteindrucks. Das ist namentlich in den beiden letzten Idyllen der Fall, die mit ihren Klagen über das Unwesen an der römischen Kurie, mit ihrer Behandlung von Ordensstreitigkeiten aus dem Rahmen des Ganzen herausfallen. Freilich verleugnet sich die Kunst des Dichters auch hier nicht ganz; in der vorletzten Ekloge verrät der ausgeführte Vergleich Roms mit einer Eule, in der letzten ein Streit der Hirten die alte Kraft. Wo der Dichter von seinen eigenen Schicksalen spricht, läßt man sich solche Maskenform noch am ehesten gefallen. Daher fesseln die beiden Eklogen, die Baptistas Entschluß zum Eintritt ins Kloster behandeln, weit mehr als die eben besprochenen. Ein anschauliches Bild entrollt der Poet bei dieser Gelegenheit von seiner schweren Jugend: wie er unter einem harten Vater und einer bösen Stiefmutter zu leiden hat, wie er die Flucht ergreift, die Liebe zu einem Mädchen ihn aber mächtig ins heimische Dorf zurückzieht, wie während dieses inneren Kampfes ihm die Jungfrau erscheint und ihn in der Hirtensprache auffordert, die betrügerischen Freuden dieser Welt zu meiden und sich dem Ewigen zuzuwenden. — Wenn Baptista Mantuanus ausführlicher behandelt worden ist, als der dichterische Wert seines

Schaffens zu rechtfertigen scheint, so liegt der Grund darin, daß er auf Deutschland eine ungewöhnliche Anziehungskraft ausgeübt hat. Die elsässischen Humanisten sind voll seines Lobes; Thomas Vogler (Aucuparius) zieht Baptistas Gedichte denen seines Landmannes Virgil vor:

„*Haec (carmina) maronaeo tantum sunt nobiliora,
Quam sua erat nostra religione minor.*“

In der humanistischen Blütezeit setzt sich diese Verehrung fort; überschwänglich erklingt das Lob, das Hermann v. d. Busche in drei kleinen Gedichten anstimmt. Es entspricht dieser Wertschätzung, daß sich auch in dem Schaffen der deutschen Neulateiner der Einfluß des Mantuaners bemerkbar macht. Die Hirten-dichtung eines Eoban, Euricius Cordus, Camerarius, Stigel u. a. folgt seinen Spuren; auf anderen Gebieten leben seine Gedanken ebenfalls fort. Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ebbt diese Nachwirkung ab, sie verschwindet jedoch keineswegs vollständig; auch wurde Baptista Mantuanus weiter eifrig gelesen, und noch um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts hat Gabriel Rollenhagen ihn als würdigen Landsmann Virgils gefeiert.

Die Reihe der Schulmänner und Professoren ist durch Baptista Mantuanus unterbrochen worden; mit Philipp Beroaldus dem Älteren wird sie wieder aufgenommen. Beroaldus ist am 7. Dezember 1453 zu Bologna geboren worden und hat nach längerem Aufenthalt in Parma, Mailand und Paris in seiner Vaterstadt als Universitätslehrer und Gelehrter sein eigentliches Wirkungsfeld gefunden. Hochgeehrt ist er in Bologna am 17. Juli 1505 gestorben. Lange Zeit war er an der Universität der Kollege des Codrus Urceus; und ebensowenig wie von diesem sind von Beroaldus rein poetische Wirkungen ausgegangen. Aber im ganzen wird man doch das Schaffen des Codrus Urceus erheblich höher einschätzen müssen. Denn wäre der absolute Wert allein entscheidend, so könnte Beroaldus mit zwei Worten abgetan werden. Allein so wenig diese dichterischen Versuche auch besagen, wenn sie lediglich um ihrer selbst willen betrachtet werden, so wichtig werden sie durch die von ihnen ausgeübte Wirkung: in Deutschland und den Niederlanden läßt sich ihr Einfluß nachweisen. Beroaldus hat Dichtungen Petrarcas und Boccacios ins Lateinische übertragen oder bereits vorhandene Übersetzungen in Verse gebracht; er hat gespreizte Vorschriften literarischer und moralischer

Art gegeben. Auch religiöse Betrachtungen fehlen nicht; am Charfreitag mahnt er zur Trauer über Christi Tod sowie zur Freude über das dem Menschen dadurch eröffnete Elysium, und tut beides eingehend mit unerträglicher Maniriertheit dar, eine heftige Anklage gegen das jüdische Volk einfügend. Allein die Hauptmasse dieser Gedichte wird durch einen einzigen Gegenstand beherrscht, nämlich durch die Liebe. An der Spitze der lyrischen Ergüsse steht seine berühmteste Schöpfung: „Der Kuß Panthias“; nach der Schilderung der Süßigkeit der Küsse erweitert sich die Darstellung zu einem begeisterten Preislied auf die Geliebte. Ein zweites Stück: „Fortuna“ warnt vor allzugroßem Vertrauen auf das trügerische Glück und weist dessen Wandelbarkeit in entsetzlicher Prosa an zahlreichen Beispielen nach. Dann aber hebt sich das Ganze: der Poet erzählt, wie er Panthias Gunst genossen, wie das Geschick ihm das beneidet, den Unglücklichen geschlagen, ihn vom Thron herabgezogen und in die Tiefe geschleudert hat. Aber er kann von Panthia nicht lassen, und so wendet er sich, die erzählende Form plötzlich verlassend, unmittelbar an sie mit dem Schwur, daß er ohne sie nicht zu leben vermöge. Der Urheberin der zeitweiligen Entfremdung von der Geliebten tritt er in seinen „Verwünschungen einer Verleumderin“ heftig entgegen; es ist eine überall Zwietracht säende, ungestaltete Hexe, der der gräßlichste Tod und Ruhelosigkeit nach dem Tode gewünscht wird. Aber auch dieses Scheltlied gibt ihm Gelegenheit, seine dauernde Liebesglut zu beteuern. Ein weiteres Gedicht „Cupido“ scheidet die himmlische (platonische) von der irdischen Liebe; jene beseligend, diese unheilstiftend, was an zahlreichen Beispielen aus dem Altertum bewiesen wird. Ebenso aber an des Dichters eigenem Los, denn der unheiligen Liebe fühlt er sich verfallen. Er ist von dem Wahnsinn, der Unfreiheit, dem Unglück der Liebenden überzeugt und beglückwünscht den der Liebe Widerstehenden,

*„Ast ego, quem sic dii voluerunt vivere, vivam
Emoriarque tuum, Panthia, mancipium.“*

In allen diesen Stücken finden sich entsetzliche Schulfuchseien, sowohl in der Ausführung wie in der Sprache; die Fortuna wird z. B. folgendermaßen charakterisiert:

*„Caeca, vaga, inconstans, incerta, volubilis, illex,
Comis, blanda, potens, trux, violenta, rapax.“*

Derartigen Geschmacklosigkeiten stehen nun aber auch einige Vorzüge gegenüber. Insbesondere die Eindringlichkeit. Beroaldus stellt sich das zu Schildernde lebhaft vor, und auch seine eigene Persönlichkeit tritt unmittelbar heraus. In den „Verwünschungen“ wirkt nicht bloß die häßliche Alte wie eine dramatische Gestalt; auch den über das Ungeheuer aufgebrachtten Poeten glaubt man vor sich zu sehen, wenn er die Verhaßte anfährt:

*„An tu de nobis audes maledicere: tu ne,
Vipera, connexos dissociare divos?
Garrula tu ne seris virus linguamque procacem
Exeris et pacem rumpere, saeva, paras?“*

Der verliebte Pedant, den wir aus der Lustspielliteratur des 17. Jahrhunderts so gut kennen, hat sich in diesen Dichtungen ein Denkmal gestiftet.

Schulmeisterlich wie die Poesien des Beroaldus sind auch die seines Zeitgenossen Joh. Baptista Cantalicius, nur daß dieser es freilich verschmäht hat, sich an Gegenstände zu wagen, denen er seinem Wesen nach nicht gewachsen war. Cantalicius führte den Familiennamen nach seinem Heimatsort in den Abruzzen, seinen Beinamen Valentinus nach Cäsar Borgia, dem Bischof von Valencia, dessen Verwandten er unterrichtet hatte. Die Borgias machten ihn 1503 zum Bischof, als solcher ist er 1514 gestorben. Cantalicius hatte Beziehungen zu Lorenzo von Medici und zu Politian. Seine 1493 veröffentlichten „Epigramme“ bringen Religiöses, Hymnen und Oden zu christlichen Festen ohne sonderliche Eigenart. Daneben aber auch Gedichte an heidnische Götter, so zwei Oden an Jupiter mit der Bitte, den Regen aufhören zu lassen, wobei in der zweiten ganz hübsch als Grund die dem Wein durch die Nässe drohende Gefahr angegeben wird. Überhaupt verdanken wohl die meisten dieser Erzeugnisse dem Bedürfnis des Augenblicks ihren Ursprung; Cantalicius gibt Gelegenheitsdichtung im besseren Sinne. So schärft er z. B. den Oberen einer Stadt die Notwendigkeit gerechter Handhabung der Gesetze ein, oder er leitet den unglücklichen Zustand Roms aus der Tatsache her, daß die Gerechtigkeit vernachlässigt worden ist. Auch zu Persönlichem haben offenbar unmittelbare Anlässe den Anstoß gegeben; ganz ergötzlich kommt sein Unmut gegen eine ihm verhaßte Braut zum Ausdruck;

und es erinnert in der Stimmung an Beroaldus Scheltreden, wenn er ihr jetzt und für die Zukunft alles Böse wünscht:

„*Pro citharis ululae, sint pro tibicine corvi,
Pro pueri cantu sudet asellus iners.
In mensis quidquid ponetur, fiat acetum,
Proque mero cuncti torica saeva bibant.*“

und wenn die ersehnte Nacht komme, „*torpeat et iaceat mollis utrinque Venus*“.

Während bei Beroaldus das Schulmeisterliche sich mehr in der Sinnesart kundtut, spielt in Cantalicius' poetischen Übungen sein anfängliches Wirken als Lehrer eine große Rolle, ja die beständigen Beziehungen auf die Schule sind besonders hübsch. Was er der eigentlichen Behandlung seines Gegenstandes vorzuschicken hat, kleidet er nach alter Gewohnheit in Verse; mahnende Worte an die Schüler wechseln mit dem Ausdruck der Überzeugung vom hohen Wert der eigenen Tätigkeit; sein Selbstgefühl bricht wiederholt durch; er ruft seinen früheren Zöglingen zu:

„*Me fera barbaries subito veniente recessit,
Grammata de prisco vobis ego fonte reclusi,
Non malus inque suo tempore rhetor eram.*“

Für seinen Eifer um die Jugend erwartet er aber auch Geschenke. Wenn der Schüler zu der vorigen Fastnacht Gaben dargebracht hat, so schuldet er ihm jetzt noch größere, weil er ein Jahr unausgesetzt für ihn tätig gewesen ist:

„*Si gallina tibi desit, mihi mitte caponem,
Si capō defuerit, mittas mihi munus anatis,
Pro quo te doceam cras Heliconis iter;
Si quoque desit anas, veniat pinguissimus anser,
Pro quo iam fies maximus historicus;
Is tibi si desit, leporem mihi mitte fugacem,
Pro quo rhetorice cum Cicerone bibes.*“

Allerdings muß er mit den Geschenken zuweilen üble Erfahrungen gemacht haben, denn wenn er die Jünglinge vor Ostern zu neuen Liebesgaben ermahnt, wobei jeder etwas anderes mitbringen soll — „Gebt dem Erschlafften die Kräfte wieder!“, ruft er bei dieser Gelegenheit aus —, dann sagt er:

*„Sed nec abortivo quae iam putrescere pullo
Incipiunt: non est illa medela mali,
Candida sed quae sunt et adhuc teruentia foeno.“*

Von den harmlosen Schulmeistern, denen wohl auch Cantalicius trotz seiner höfischen Beziehungen zugerechnet werden darf, sticht der nächstfolgende Poet seltsam ab; er gehört in die Klasse der geistlichen Glücksritter von der Art des Campanus.

Adrian von Corneto (geb. ungefähr 1458 oder 59) war eine der merkwürdigsten Persönlichkeiten des 15. Jahrhunderts. Seine Laufbahn als kirchlicher Diplomat hat etwas Abenteuerliches, Irrlichtelierendes; es scheint ihm der sichere Grund für eine dauerhafte Wirksamkeit zu fehlen. Als Geschäftsträger der Kurie in England emporgekommen, unter Alexander VI. zu den höchsten kirchlichen Würden gelangt, verscherzt er bald die bei Julius II. zuerst genossene Gunst, muß aus Rom entfliehen; unter Leo X. kehrt er zurück, wird in die Verschwörung gegen den Papst verwickelt und wendet aufs neue Rom den Rücken; im Jahre von Leos Tode (1521) soll er gestorben sein. Der Mann, der so ganz den Eindruck eines der humanistischen Glücksritter vom Schlage eines Enea Silvio oder eines Balbus macht, ist trotzdem in einem umfänglichen Werke „über die wahre Philosophie“ gegen die humanistische und für die kirchliche Weltanschauung eingetreten, oder vielmehr: er hat die zwar zurückgedrängten, aber noch keineswegs unlebendigen Gedanken von der Überlegenheit der christlichen Lehre über das klassische Altertum und die griechische Philosophie zusammengefaßt; seine Schrift bildet eines der Hauptzeugnisse für das Fortbestehen dieser Gegenströmung, die die bildende Kunst beeinflußt haben mag, wenn es auch nicht gerade Adrians Buch gewesen sein wird, aus dem die Künstler sich Rats erholten. Hier muß die Schrift erwähnt werden, weil die darin entwickelten Anschauungen in dem einen der beiden Gedichte Hadrians wiederkehren. Diese Stücke stehen auf der Grenzscheide zwischen lyrischer, beschreibend-lehrhafter und epischer Poesie; in Deutschland waren sie, wie die deutschen Ausgaben beweisen, sehr verbreitet und sind eifrig gelesen worden. Stofflich gehören beide der Welt an, innerhalb deren sich Adrian bewegte.

Der Inhalt des ersten Werkchens wird schon durch den Titel „Die Jagd“ bezeichnet. Es ist dem Kardinal Askanius nicht bloß

gewidmet, sondern dieser tritt auch als Hauptgestalt auf. Denn obgleich Adrian zunächst noch nicht den Schleier lüftet, sondern es dem Leser überläßt, ob er den Askanius für den Sohn des Äneas oder für den um seiner weidmännischen Neigungen willen bekannten Kardinal halten will, kann doch am Schlusse darüber kein Zweifel walten, daß der Dichter seinen Kardinalkollegen meint. Munter rollt sich das Gemälde der von Diana geleiteten Jagd ab; Aufbruch, vorbereitende Maßregeln, Verlauf des Jagens, fröhliches Waidmannsmahl im Walde, dann aber ernstere Klänge: Diana berichtet von der Verdrängung der antiken Götter, der „*vana numina*“, durch den einen wahren Gott; allein trotzdem dieser so viele Verehrer findet, werden seine Vorschriften nur von wenigen befolgt. Daher entstand eine immer weiter um sich greifende Verderbnis. Dem Kardinal aber weist sie die Aufgabe zu, dieser Verderbnis entgegenzuarbeiten; und der Angeredete nimmt dankbar die Mahnworte hin, die seinem Geiste die Richtung auf die höchsten religiösen Güter geben. Der Einfall, den Untergang der falschen Götzen und die Offenbarung der christlichen Lehre gerade durch Diana verkünden zu lassen, wird freilich dem heutigen Leser wunderlich erscheinen, die Zeitgenossen haben schwerlich etwas daran auszusetzen gehabt. Man sieht aber, wie wenig die Bekämpfer der humanistischen Weltanschauung den antiken Aufputz missen mochten — ein Vorgang, der noch wiederholt festzustellen sein wird. Im übrigen weist das Werk manche Vorzüge auf: die Verse sind leicht und flüssig, die Wortwahl ergibt sich zwanglos, und die Darstellung zeichnet sich durch Lebhaftigkeit aus. Das zweite Gedicht, noch in höhere Sphären führend, daher nicht Hendekasyllaben, wie in der „Jagd“, sondern den Hexameter verwendend, gibt einen Bericht über den Weg, den Julius II. bei seinem ersten Feldzug einschlug (Sommer 1506). Der Papst wollte Perugia erobern und die Bentivogli aus Bologna vertreiben. Adrian folgt ihm von Ort zu Ort; Schilderung des Zuständlichen wechselt mit Erinnerungen an die Vergangenheit; in der Anlage von einer horazischen Satire (I, 5) abhängig, hält sich das Ganze doch von äußerlicher Nachahmung frei, und trotz der unverkennbaren höfischen Absicht klingt ein heroischer Ton hindurch, der sich namentlich da steigert, wo der Einzug Julius' II. in Bologna vergegenwärtigt wird; unwillkürlich denkt man an die „Vertreibung Heliodors aus dem Tempel“.

In etwas frühere Zeit als Adrian gehört Piattino de' Piatti (Platinus Platus); er stammte aus vornehmem Geschlechte und ist zwischen 1445 und 1450 in Mailand geboren worden; er mußte die Vaterstadt verlassen, und nach vergeblichen Versuchen, sich an Fürstenhöfen und im Kriegsdienste emporzuschwingen, eröffnete er zu Garlasco bei Pavia eine Schule. Nach 1508 ist er gestorben. Schon in die Jugendjahre fällt das Ereignis, das seine Seele offenbar am stärksten berührt hat. Er war Page am Hofe des Herzogs Galeazzo Maria Sforza und hat dann wohl ein Hofamt bekleidet. Zuerst scheint ihm die Fürstengunst gelächelt zu haben, dann aber fiel er in Ungnade und wurde fünfzehn Monate in dem Kastell von Monza eingekerkert. In dieser Zeit der Bedrängnis und Seelenqual, etwa in seinem zweiundzwanzigsten Jahre, entstanden die Gedichte, die er anderthalb Jahrzehnte später (1484) unter dem Titel: „Mein Gefängnis“ (*de carcere*) herausgegeben hat. In verschiedenen Versmaßen trägt er Gott, der Jungfrau, zahlreichen Heiligen seine Bitte um Rettung vor; auch an den Herzog selbst ist eines dieser Stücke gerichtet. Da der Dichter sich immer in dem gleichen Gedankenkreise bewegt, ließ sich eine schematische Anlage nicht vermeiden, aber die Persönlichkeit und das sie tief erregende Geschick durchbrechen doch diese Hülle, so wenn es in der Anrede an den allmächtigen Gott heißt:

*„Si te nulla movent cum prece fervida,
Quae plenae fidei vota pie damus
At matris miserae cordolium meae,
Quae se horis cruciat flebilis omnibus,
Et germana tuo dedita numini
Servat virgineum quae tibi lilium
Haec pro me assiduè te precibus rogat....*

Am stärksten zeigt sich der Poet jedoch in einer Elegie, dem umfangreichsten dieser Gedichte. Der Dichter liegt nachts auf schauriger Lagerstatt, die ihm im grausigen Kerker die nackte Erde gewährt:

*„Ecce mihi in somnis cari genitoris imago
Adstitit, agnovi protinus ora patris,
Ora patris semper nostris infixæ medullis,
Quae mihi siderei numinis instar erant.“*

In langer Rede richtet der Vater den Sohn auf; er weist ihn auf

das allgemeine Elend hin, rät ihm, alle Sorge auf Gott zu werfen und spendet weise Ratschläge für die Zeit, da er sich wieder der goldenen Freiheit freuen wird, dann verschwindet das schattenhafte Traumbild; die verheißene Rettung tritt ein; unter feurigen Dankgebeten an die heilige Jungfrau begrüßt der Poet das neu-geschenkte Leben; dann aber gedenkt er wieder des Vaters:

„*At tibi me, genitor, tanta pietate monenti,
Quid precer, ut felix ore fruare dei?*“

Gewiß mutet auch in der Wiedergabe dieser Vision manches erkältend an; recht pedantisch wird in der Rede des Vaters die in der Welt herrschende Trübsal an einer Reihe von Beispielen aus dem klassischen Altertum dargetan; es nimmt nach dieser Probe nicht wunder, daß Platus schließlich als Schulmeisterlein geendet hat. Allein wenn die Sammlung als Ganzes gewogen wird, so ist doch hinter diesen Bekenntnissen drängendes Leben zu spüren; die tiefe innere Bewegung hat dem Dichter die Feder geführt.

Im ganzen also ein verheißungsvoller Ansatz der dichterischen Laufbahn. Aber die späteren Erzeugnisse (Elegien und Epigramme, zuerst 1502, dann 1508) enttäuschen die geweckten Erwartungen. Unter vielem Trocknen, Unfruchtbaren taucht selten ein glückliches Wort auf, und wo sich etwas aus der gleichgültigen Masse heraushebt, haftet die Teilnahme meist am Stoffe. So in einem „Orakel“, in dem das Kommen sowie der Sieg des Türken verkündet und die Schuld dieses Unheils der dauernden Zwietracht Italiens zugeschrieben wird. Oder in einer für Lorenzo von Medici bestimmten Elegie, merkwürdig besonders deshalb, weil in ihr zum erstenmal die Verschwörung der Pazzi und der gräßliche Meuchelmord an Lorenzos Bruder Giuliano einen poetischen Widerhall finden (1478). Da läßt Platus den Schatten des Ermordeten selbst zu Lorenzo sprechen und ihm Maß im Schmerz empfehlen; aber auch für die Mörder und deren Mit-verschworene legt er Fürbitte ein; es sei nun genug der Strafen; er ruft dem trauernden Bruder zu:

„*Desine continuis frustra cruciatibus angi,
Pax tibi si qua foret, pax mihi summa foret...*
*Fortiter occubui, cum te superesse putavi,
Sospite quo videor non periisse mihi.*
*Parce tuo maerore meam vexare quietem:
Hoc ego cum patria, quam tueare, precor.*“

Gewährt diesem Gedichte das Stoffliche einen stärkeren Rückhalt, so zieht eine kurze Selbstcharakteristik um der Persönlichkeit willen an. Das Epigramm mag aus der Zeit stammen, da Platus versuchte, eine militärische Rolle zu spielen; mit starkem Selbstgefühl führt er sich in seiner Doppelgestalt als Held und Sänger ein:

„*Romanos veteres imitatus ad arma Platinus,
Contulit Aoniam prosequiturque lyram;
Et libros et tela manu quo tempore tractat,
In castris alacer gymnasiisque bonus.*“

So manche Einschränkungen bei Platinus gemacht werden müssen, seine Arbeiten stehen doch an Kunstwert noch erheblich über denen seines Freundes und Landsmanns, des Mailänders Domenicus Curtius Lancinus (geb. vor 1450, gest. 1511). Dessen zehn Bücher Silven sind erst längere Zeit nach dem Tode des Dichters (1521) herausgegeben worden. Die Sammlung enthält die verschiedenartigsten Bestandteile: persönliche Bekenntnisse, Lob-, Schmeichel- und Freundschaftsansprachen, auch Abstecher in das Gebiet der Invektive. Die Erotik wird durch zahlreiche Gedichte an die (verheiratete) Lucia Munychia vertreten. Diese Stücke haben etwas seltsam Geschraubtes; auch wenn der Dichter anakreontische Motive verwendet, die eine ungezwungene Behandlung nahe legen, wird kein einheitlicher Eindruck erzielt. Von Monologen, die die Empfindungen bei einzelnen Abschnitten seines Liebesdramas festhalten, gilt das Gleiche. Ein Riesengedicht: „Repotia“, hier etwa: „Selige Nacht“ zu übersetzen, zeigt den Dichter am Ziel seiner Wünsche und schwelgt in Einzelschilderung der sinnlichen Freuden, aber gelegentliche glückliche Züge gehen in einem Meere von überflüssigen Wiederholungen und läppischen Wendungen unter. Ganz ähnlich verhält es sich bei anderen Gegenständen: seine Heimatsliebe findet in einer weit ausgesponnenen, mit geschichtlichem und topographischem Stoff reichlich verbrämten Anrede an die Vaterstadt Mailand, seine Kindesliebe in einer ebenfalls sehr ausführlichen Ansprache an die verstorbenen Eltern Ausdruck, und in manchen Stellen bricht das Gefühl durch, aber die Redseligkeit des Verfassers läßt es nicht zu einem leidlichen Eindruck kommen. Hin und wieder wird der Wortschwall etwas gebändigt, dann gelingt ihm wohl einmal ein Bekenntnis,

so wenn er von seiner beständigen Heimsuchung durch das Unglück berichtet, aber schließlich erklärt, daß er trotzdem von den Musen nicht lassen könne. Allein nur verhältnismäßig selten, so etwa in seinen Eklogen, befließigt er sich solcher Einfachheit, meist überwiegt das Verstiegene. Auch die Unsauberkeit seiner Phantasie macht sich zuweilen geltend; so malt er, um einen Freund von der Ehe abzuhalten, diesem den Anblick eines gealterten, verblühten Weibes in widerlicher Weise aus. — Vielfach führt er sich selbst mit Namen ein, teilweise auch im Selbstgespräch; er muntert sich z. B. bei einem Angriff auf Knabenschänder mit folgenden, refrainartig wiederkehrenden Worten zum Eingreifen an:

„*Curti imprudens, haec tu videbis et dices:
Nil vidi ego aut sensi, pudor, pudor taedet.*“

Häufiger noch spricht er von sich in der dritten Person. Aber alle diese Kunstgriffe steigern nur den Eindruck der Flackrigkeit. Und dem entspricht der sprachliche Aufbau seiner Gedichte, der keine Ruhepause kennt und immer neue Wunderlichkeiten aufhäuft. Anzuerkennen ist nur die Gewandtheit, mit der Curtius die lyrischen Maße handhabt. Von einer wenig erfreulichen Seite zeigt sich diese Gewandtheit dagegen in akrostichischen und Echo-Spielereien, zu denen in den Epigrammen noch in Bildform angeordnete Gedichte kommen; immerhin sind diese unfruchtbaren Scherze im Hinblick auf die Beliebtheit bemerkenswert, die ähnliche Gebilde in Deutschland seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und später genossen haben. — Eine besondere Stellung nimmt der Poet durch den häufigen Gebrauch des Reimes ein; teilweise verwendet er ihn in einfacherer Weise, so in der folgenden Strophe:

„*Nil poenitet rursus para
Qua Curtium exuras face,
Dum mollis est tellus, ara,
Imperio et tibi place.
Unum peto ne separa
A te, tuum, preme et tace,
Quando ipsum nodum nexui,
Miserere iam vatis tui
Servoque parce, Lucia.*“

Weit häufiger aber bedient er sich in den Silven und mehr noch in den Epigrammen der anspruchsvollen metrischen Formen der

italienischen Kunstlyrik, worüber an anderer Stelle noch ein Wort zu sagen ist.

Lyrisch wie die „Silven“ sind auch die soeben erwähnten zehn Bücher Epigramme (ebenfalls 1521); sie bieten fast niemals das, was man nach dem Namen der Dichtungsart erwartet, sondern sie enthalten fast ausnahmslos Liebes- und Gelegenheitsgedichte, die offenbar wegen ihrer knappen Form in die Epigrammatik eingereiht worden sind. Auch hier steht Lucia Munychia im Mittelpunkt; mit ihrer Krankheit und ihrem Tode schließt der Poet ab, mehrfach seine Trauer zum Ausdruck bringend, wobei er offenbar die Absicht hat, die einfache Sprache des Gefühls zu reden, obgleich er von seiner Vorliebe für das Geschwollene, Spitzsinnige, Erkünstelte doch nicht lassen kann:

Ad puellas.

*„Quid mea Lucia agat, petitis (nova turba) puellae,
Invida turba bonis, aemula turba malis.*

*Quid mea Lucia agat, vultis scire? est mea, vivit
Mortua, nec moriens desiit esse mea.*

*Desinere esse potest nec iam mea: vultis agat quid
Scire iterum? vivae quod facitis, facit haec.“*

Im ganzen auch in dieser Riesensammlung ein verschwindend geringer Ertrag: überall ein Haschen nach dem Ungewöhnlichen, ohne daß die Häufung von asyndetischen Substantiven, Diminutiven und ähnlichen geschraubten Wendungen etwas anderes als Überdruß erzeugte.

So aufgeschwemmt und hohl der von Curtius Lancinus dargebotene Mischmasch auch ist, sein Urheber gehört trotzdem zu den bezeichnenden Erscheinungen dieser Literatur: er bietet ein gutes Beispiel dafür, wohin das in der neulateinischen Poesie so oft festzustellende Streben nach Steigerung des Ausdrucks bei einem überspannten Kopfe schließlich führte. Der Schwulst des 17. Jahrhunderts kündigt sich bereits an; wie anderthalb Jahrhunderte später wird hier absichtlich nach dem Dunklen und Unverständlichen gestrebt.

In erheblich lichtere Regionen gelangt man bei Giorgio Anselmo (Georgius Anselmus Nepos); das Zugespitzte, Ausgedachte fehlt zwar auch hier nicht, aber es hält sich immer in den Grenzen des Erträglichen, zumal es unzweifelhaft von einer mittleren Dichtergabe getragen wird. Von Anselmos Leben ist wenig be-

kannt; er wird um 1470 geboren worden sein; seine Haupttätigkeit gehört den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts an (das Gedichtbuch: „Sieben Bücher Epigramme“ wurde 1526 veröffentlicht). In seiner Vaterstadt Parma wirkte er als Arzt und scheint auch Medizin an der Universität gelehrt zu haben. Wenn er während der Mannesjahre über Anfeindungen klagt, so erwähnt er zugleich, daß er vordem auch im Kriege seinen Mann gestanden hat.

Die Hauptmasse der Gedichte des Georg Anselmus entfällt auf die Liebeslyrik. Wir besitzen von ihm auch einige breiter angelegte Liebesgedichte, so eine umfängliche Elegie. Aber nicht derartige Stücke sind das für seine Erotik Bezeichnende. Vielmehr ist dies in den mannigfachen Anreden an seine Schönen zu suchen, deren Zahl unendlich zu sein scheint. Denn neben der am häufigsten genannten Peplis tauchen immer wieder neue Namen auf: Venusina, Pholoe, Tellesilla, Telesippa usw. Diese kleinen Liebesgeständnisse, wohl Augenblickseingebungen, verwenden zuweilen das elegische Maß — und gerade diese Gebilde erfreuen durch innere Vollendung und verhältnismäßige Einfachheit — meist aber bedienen sie sich der Hendekasyllaben, und der schon durch diesen Vers nahegelegte spielerische Ton verleiht dem Ganzen das entscheidende Gepräge. — Anselmus hatte Beziehungen zu dem römischen Dichterkreise, insbesondere zu Tranquillus Molossus. Er hat dann ferner Oden zum Preise von Naugerius und Marullus verfaßt. Naugerius' Art steht er jedoch ferner, dagegen erscheint die Verehrung des Marullus nicht zufällig, denn gerade die kleinen Liebesgedichte verraten den Einfluß von Marullus' Erotik.

Es fehlt diesen Augenblickseingebungen durchaus nicht an gegenständlichen Erfindungen. In einem kleinen Dialog läßt sich der Dichter von der Lampe der Geliebten berichten, welche liebeheischenden Worte sie gesprochen; er redet das Fenster an, hinter dem Peplis ihre Blumen pflegt, und möchte eine Taube sein, um zu ihr hinaufzufliegen und sie zu liebkosen; er fordert die Regenwolken auf, seinem Mädchen fernzubleiben; er erwidert die Geschenke, die ihm die Geliebte zum Wiegenfeste dargebracht, und unter denen auch ein goldener Zahnstocher nicht fehlt, an ihrem Geburtstage durch angemessene Gaben. Allein derartige Einkleidungen bilden nicht das Wesentliche seiner Lyrik. Der Hauptnachdruck ruht vielmehr auf den allge-

meinen Formeln der Liebespoesie. Unter mannigfachen Wiederholungen klagt der Dichter über die Liebesqual, die ihm durch die körperlichen Reize der Geliebten, insbesondere durch ihre Augen, bereitet wird, oder er sehnt sich nach Umarmung und Kuß, oder er schwelgt in den Vorstellungen der erhörten Liebe: die Seele bleibt auf den Lippen der Geliebten, und er kann sich im Kuß nicht ersättigen, wobei die Catullischen Kußmotive über die nie genügende Zahl der Küsse wieder aufgenommen werden. Die durch ihre Schönheit tötende und dann doch wieder lebendig machende, rettende Geliebte ist Anselmus' Lieblingsfigur. Am besten werden vielleicht die nachfolgenden, diesmal nicht die Hendekasyllaben verwendenden Anfangsverse sein Verfahren verdeutlichen:

*„Thryphaena, Phoenix unice et spes unica
Morientis animae, sola perfida et nocens,
Quae meque multarumque quod fuit, tenes,
Quando labella, illa ah labella mordicus
Cervice pendulus miser de lactea
Labella cerasis aemula et Cypriis rosis
Premam et tenebo et osculabor centies?
Exsugam et illam quando languens lingulam
Citam, micantem, flammeam, volubilem?
Et verba sorbebo illa dulcemque halitum
Invadam anhelus oris ac vocem bibam...“*

Es macht fast den Eindruck, als ob ein Teil dieses erotischen Ausbruchs zu der Zeit geschrieben wäre, als der Dichter schon ein braver Familienvater war. Dafür scheint die Tatsache zu sprechen, daß er die häuslichen Ereignisse in der gleichen spiele- rischen Art besingt wie seine wahren oder erdichteten Liebes- werbungen. Trotz der überkünstlichen Form gelingt es ihm zu- weilen einen Herzenston zu treffen, so wenn er den Tod seines Töchterchens beklagt. Eine Warnung vor einem bösen Hund, seinem Töchterchen erteilt, gelingt ihm auch nicht übel, weniger ein Geburtstagsgedicht für den Sohn. Daß er mit ähnlichen Ver- suchen dem Vorbild Pontans folgte, bezeugt er selbst durch ein unmittelbar auf diese kleinen Scherze folgendes Gedicht an Pontanus, aber er scheint sich auch des außerordentlichen Ab- standes bewußt zu sein, wenn er nach dem Muster des „*Pindarum quisquis*“ sagt:

„*Pontano quisquis fieri studet aemulus, auras
Icaria tentat conditivae sequi.*“

Höhere Ansprüche als die Liebes- und Familiengedichte stellen einzelne Hymnen, wie sie ähnlich schon bei Pontanus und dessen neapolitanischen Freunden vorkommen und dann später bei Flaminius wieder anzutreffen sind. Überwiegend werden sie an mythologische oder allegorische Gestalten gerichtet: Hercules, Amor, Bacchus, Diana, Mond, Nacht und Sonne, den Schlaf, die Horen, die Passatwinde. Der Eindruck ist nicht gleichmäßig, und auch bei den besseren Arbeiten dieser Art gelingt es dem Dichter selten, die Stimmung bis zu Ende festzuhalten. Dem Bacchus hat er mehrfach poetische Gaben dargebracht, und daß er da mit dem Herzen bei der Sache war, lehrt ein ganz anmutiges Trinklied, bei dem Solosänger und Chorus die bacchische Wut zum Ausdruck zu bringen suchen. Einzelne der Hymnen berühren sich mit der Liebesdichtung, so die — wohl durch Pontanus angeregte — Hymne an die Nacht, die nach allgemeiner Schilderung von der Bedrohung des nächtlich bei seinem Mädchen weilenden Liebhabers zu berichten weiß. — Seine Zugehörigkeit zum humanistischen Orden bezeugt Anselmus namentlich durch seine Verse auf Virgil, und zu Virgils Geburtstag liefert er eine umfängliche Weihegabe, die dem Schaffen des Dichters nach allen Seiten gerecht zu werden sucht.

Bei alledem wird doch die literarische Physiognomie des Anselmus durch die kleinen Liebesgedichte bestimmt. Wer sie hintereinander liest, dem kann freilich die unausgesetzte Wiederkehr der gleichen oder ähnlichen Motive nicht entgehen. Wer aber eines oder das andere herausgreift, wird manches Zierliche und Geglückte anerkennen. Denn das beständige Spiel mit verwandten Motiven hat schließlich doch — wenn auch innerhalb eines kleinen Kreises — belebend auf die Erfindungs- und Gestaltungskraft gewirkt.

Schwierig ist es, einen Einblick in das Schaffen des Anselmo ungefähr gleichalterigen Girolamo Bologni (1454–1517) zu gewinnen. Bologni war als Gelehrter von ungemeiner Vielseitigkeit und hat sich als Geschichtsschreiber, Sammler, Philologe, Philosoph und Redner hervorgetan: er darf als der Mittelpunkt der humanistischen Bestrebungen seiner Heimatsstadt Treviso bezeichnet werden. Was er aber als Poet geleistet hat, läßt sich vorläufig kaum erkennen, da nur wenig von seinen Dichtungen

zugänglich ist. Soweit das Vorliegende ein Urteil ermöglicht, ist ihm Gewandtheit in der Handhabung des Verses nicht abzusprechen, doch gewinnt man den Eindruck, als ob er eine Neigung zu Gemeinplätzen gehabt habe, etwa folgender Art:

„*Turpe virum huc, illuc provecta aetate vagari,
Non minus ac juvenem delituisse domi est.*“

Von den eben besprochenen Dichtern scheint nur Anselmus nach dem Norden hinübergewirkt und insbesondere die Niederländer beeinflußt zu haben. Dagegen sind die drei zunächst folgenden Poeten in einer oder der anderen Weise für die deutschen Neulateiner vorbildlich gewesen. Der erste der in Betracht Kommenden ist Giovanni Aurelio Augurelli. Geboren in Rimini um 1454, studierte er in Padua, lebte dann in Treviso, wo er ein Kanonikat erhielt, sowie in Feltre seinen Studien und war nach einem nochmaligen Aufenthalt in Treviso eine Zeitlang in Venedig als Lehrer der alten Sprachen tätig; gestorben ist er 1537. Was er besaß und erarbeitete, ging in des Wortes wahrster Bedeutung in Rauch auf, d. h. er opferte es seiner Leidenschaft für die Alchymie, und dieser Pseudowissenschaft hat er ein später zu würdigendes Gedicht: „*Chrysopoeia*“ gewidmet, das kein Geringerer als der große Theosoph Valentin Weigel (1533–88) ins Deutsche übertrug. Nach einer viel erzählten Anekdote soll Leo X. als Gegengabe für das ihm übersandte Werkchen ihm eine leere Börse übersandt haben, mit der Bemerkung, daß er selbst ja durch seine alchymistische Kunst in den Stand gesetzt sei, die Börse mit dem nötigen Gold zu füllen.

Augurelli hatte Beziehungen zu Ficinus und Hermolaus Barbarus; näher stand er der etwas jüngeren Generation, vor allen Petrus Bembus, dessen Dichtungen er das höchste Lob zuerteilt, und M. A. Flaminus. Die Lyrik Augurellis liegt in dessen jambischen Gedichten und Oden vor, während seine Sermonen betrachtender Art sind. Der mehrfach zum Ausdruck gelangenden Überzeugung von der Würde und Hoheit des gottentstammten Dichters entsprechen seine Erzeugnisse nur selten: oft kleistert er mühselig Prosaisches erträglich Begonnenem an, auch versteht er die im Stoffe liegenden glücklichen Motive nicht vollständig zu entwickeln. Aber immerhin! an seinem Willen liegt es nicht, und man muß die redliche Hingebung an die Poesie anerkennen.

Es hat etwas Rührendes, wenn er, zum Teil mit harten, ungelassenen Worten erzählt, wie die Musen dieses Streben belohnt und ihn durch einen Trank aus ihrer Quelle zum Dichter geweiht haben. Vor dem Bericht über seine Weihe hat er die verschiedenen Beschäftigungen der Menschen gemustert und seinen eigenen Standpunkt diesem Treiben gegenüber bezeichnet:

*„His sed in arcano gravium solertia rerum
Pectore multa viget,
Qui validum scriptis multo molimine quaerant
Posteritatis opus,
Quos ego ut ingenii vires patiuntur, amoenis
Insequor usque locis.“*

Augurellis Lyrik wirkt am unmittelbarsten da, wo er Persönliches schlicht behandelt und die augenblickliche Lage in Worte zu bannen sucht. Schon eine Stufe niedriger steht die Liebespoesie. Wenn sich ein Liebender monologisch über Amors Grausamkeit sowie über die unstillbare Glut des ihn peinigenden Feuers beklagt, so ist der Dichter wohl selbst der Sprechende. Denn er schildert an einer anderen Stelle seiner Glycere, wie sein leidenschaftlich rasender, glühender Geist zu ihr hinstrebt, ihr Haupt bewundernd umfliegt, von dem Glanz der Augen zum Wahnsinn aufgeregt, eine Zuflucht sucht und so in das Innere ihres keuschen Herzens gelangt. Wie hier, so malt er auch später die untrennbare Vereinigung der innig Verbundenen aus: „Das Herz der Geliebten ist ein Tempel, in dem mein Geist jetzt als Priester weilt.“ Die Treue, die ihm die Geliebte entgegenbringt, schätzt er höher als ihre Schönheit, auch als die Künste der Pallas, die sie treibt (ihre Kunstfertigkeit im Sticken und Weben). Er schickt ihr einen Majoran, der sich selbst mit einer Beschreibung seines Äußeren einführt. Und wenn er seine Teilnahme an ihrer Erkrankung bezeugen will, holt er außerordentlich weit aus: er fühlt sich enthusiastisch ins Götterreich entrückt, er sieht Phoebus, mit der Nympe Coronis in Liebe geeint, sieht, wie der aus diesem Bunde entsprossene Äsculap von Chiron unterrichtet wird; aber alles das ist nur ein Traumbild, Äsculap ist nicht mehr vorhanden; „wäre er es“, sagt der Dichter, „mit wie viel Bitten, mit wie viel Gelübden würde ich mich ihm nahen, um von ihm die Heilung meiner Geliebten zu erleben“, worauf dann eine Schilderung seines Seelenzustandes erfolgt. — Wie Glycere ihm,

so scheint er auch ihr unverbrüchliche Treue halten zu wollen; er widersteht mannhaft den Lockungen und in einer Anrede an Venus fragt er diese, weshalb sie ihn, den bald Fünfunddreißigjährigen zu einer Liebe reizt, da er doch genug an Glycere hat:

„*Tu modo firmum propriumque faxis
Munus id, quo iam satis et super me,
Diva, ditasti, nihil est, ut ultra
Amplius addas.*“

Bei seinem eignen Liebesglück empfindet er doppelt mit einem Freunde, der unter der tyrannischen Härte seines Mädchens leiden muß.

Damit sind die wesentlichsten Motive dieser Liebeslyrik erschöpft. Der erzielte Eindruck ist nicht allzu stark. Jedenfalls übt Augurelli mit anderen poetischen Gebilden eine unmittelbare Wirkung aus. So erscheinen zwei aufeinanderfolgende Gedichte bemerkenswert: ein jüngst als Nonne eingekleidetes Mädchen wird leidenschaftlich um den Grund ihres Tuns befragt; der fragende Dichter kann es nicht begreifen, weshalb sie Eltern und Bewerber verläßt, Reichtum und die Hoffnung auf Kindersegen aufgibt. Sie erwidert, daß alle diese Dinge mit vielen Leiden vermischt seien, „*plus fellis et mellis minus*“, daß sie ihre Eltern auch ferner liebe, aber den höchsten und wahren Vater ihnen vorziehe. Hier hilft das augenscheinliche Leben über manche hölzerne Wendungen hinweg. Ähnlich verhält es sich mit der Anrede an den jüngst gestorbenen Sohn eines Freundes: er sucht ihn aufzuhalten, aber der Knabe entzieht sich ihm, und nun sieht er, wie ihn die Engel unter süßem Gesang durch die reine Luft zu den goldenen Sitzen des Himmels tragen. Auch manche anderen dieser „jambischen Gedichte“ ziehen im ganzen wie durch Einzelheiten an. Ein Freund scheint von wilden Vergeltungsgedanken erfüllt zu sein; da schickt ihm Augurelli den „Monolog eines Greises“ zu. Der Alte leidet unter hämischen Verleumdungen; Rachedurst bewegt ihn, schon will er diesen in die Tat umsetzen, dann aber überlegt er sich, daß den bösen Zungen und dem großen Haufen gegenüber Verachtung das beste sei. Der allgemeine Gedanke erscheint hier individuell gewendet; das ist auch sonst mehrfach der Fall; als das einzig wahre Glück wird nicht der Besitz sondern die Zufriedenheit bezeichnet; Gewähr für das Lebensglück bieten nach Augurelli nur einsiedle-

rische Zurückgezogenheit, die Musen und die Liebe. Der Liebe gelten außer den Ergüssen, in deren Mittelpunkt er selbst steht, auch zahlreiche Maskendichtungen, in denen er sich glücklicher zeigt als in der bereits behandelten Erotik: da bietet er Monologe erdachter Gestalten, Liebesbeteuerungen, Freude am Besitz der Geliebten, Abwehr des Verdachtes der Untreue, süße Qual der Liebesglut. Die stärkste Wirkung erreicht Augurelli in einigen schildernden Stücken, so z. B. in dem folgenden: zwei junge Hirten beobachten, durch einen Felsen gedeckt, wie die von ihnen geliebten Mädchen im Flusse baden; jeder beschreibt, nach seiner Art, voll Entzücken die hüllenlosen Reize; der eine möchte die Geliebte umfassen, der andere begnügt sich, sie gesehen zu haben, und will sie nie vergessen. Hier ist es dem Dichter wirklich gelungen, ein recht zierliches Bildchen zu entwerfen. Auch manches Allegorische läßt sich hören: der Dichter erzählt von einem für ihn auferzogenen Lamm, das die Hoffnung der Herde zu werden versprach und nun dem Wolfe zum Opfer gefallen ist: der Wolf ist das Geschick, das Lamm offenbar ein ihm nahestehendes Kind: trotz des Erkältenden der Einkleidung fehlt doch die gemütliche Wärme nicht. — Im ganzen wird man sagen müssen, daß ein starker poetischer Impuls bei Augurelli fehlt; alles trägt den Charakter des Ersonnenen, wenn ihm auch da, wo dieses Verfahren ausreicht, manches Gebilde glückt. Es war jedoch notwendig, ihn ausführlicher zu behandeln, da ihn der größte neulateinische Dichter Deutschlands, Petrus Lotichius Secundus, gelesen, Caspar Brusch ihn als den „König der lateinischen Lyra“ gefeiert hat, und da die Form seiner in der Anrede festgehaltenen Traum- und Visionserscheinungen vielleicht für Paulus Melissus vorbildlich geworden ist.

Weit stärker als bei Augurelli macht sich der persönliche Zug bei Faustus Andrelinus geltend, und dieses Vorwalten des persönlichen Elementes verleiht seinen Leistungen eine größere Eindrucksfähigkeit, obgleich er an poetischen Gaben Augurelli nicht übertrifft. Publio Fausto Andrelini ist in Forlì um 1460 geboren worden, war in Rom Schüler des Pomponius Laetus und begann hier selbst zu unterrichten, ging dann auf kurze Zeit nach Mantua und vertauschte 1488 Italien mit Frankreich; in Paris wurde er 1489 oder 1490 Professor der Rhetorik und Poesie an der Universität und scheint bis zu seinem Tode (1518) dort geblieben zu sein.

Andrelinus hat eine umfangreiche Tätigkeit entfaltet. Seit er sich auf französischem Boden befand, begleitete er, zum Teil im Wettstreit mit französischen Humanisten, die kriegerischen Unternehmungen Karls VIII. und Ludwigs XII. in Italien mit seinem Sange. Die Mehrzahl dieser teils epischen, teils panegyrischen Stücke zeigt wenig Glückliches, doch mag man die Klagen um den Tod Karls VIII. ausnehmen, wiewohl sie sich zu sehr ins Allgemeine verlieren; gleich diesen Klagen wird auch eine Elegie durch die Teilnahme des Gemütes belebt: in einem, freilich durch klassische Beispiele entstellten Monolog bittet Anna, die Gemahlin Ludwigs XII., diesen nach der Besiegung Venedigs ins heimische Land zurückzukehren. Indessen ungleich wichtiger als diese im letzten Grunde frostige Hofpoesie sind die Dichtungen, in deren Mittelpunkt Andrelinus selbst steht. Zunächst handelt es sich um seine Erotik und deren früheste Zeugnisse, den Elegienzyklus: „Livia“ (entstanden wohl etwa 1485—1495).

Das erste Buch der „Livia“ wird durch die Qualen der unerwiderten Liebe beherrscht; das zweite setzt die unterdessen erfolgte Einigung der Liebenden voraus; Livia ist dem Dichter nach Frankreich gefolgt, scheint sich jedoch hier nicht wohl zu fühlen, denn sie macht sich auf, um wieder ihr Heimatland aufzusuchen, und der Dichter gibt ihr Wünsche für die glückliche Rückkehr mit auf den Weg. Dann aber treten in diesem Buche an die Stelle der früheren Schmerzen die Leiden der Trennung. Der in den beiden ersten Abschnitten obwaltende Zusammenhang wird später nicht mehr festgehalten: ohne Rücksicht auf eine durchgehende Handlung oder auch nur auf eine durchgehende Stimmung greift Faustus einzelne Augenblicke des Liebeslebens heraus und sucht sie in seiner Weise zu gestalten.

Die Ausmalung der Qualen des nicht erhörten Liebhabers erfolgt mit den gebräuchlichen Mitteln der Liebesrhetorik. Er klagt über ihren Stolz, ihre Härte und mahnt an die Vergänglichkeit von Jugend und Schönheit; er vermag die seine Eingeweide verzehrenden Flammen nicht zu ersticken und erfleht Heilung allein von ihr, da sie, wie der Speer des Achilleus, allein die Wunde heilen kann, die sie geschlagen. Er verspricht, alles für sie zu tun. Er wendet sich an Amor um Hilfe, und als trotz dieser Bitten Livia, gleich dem furchtsamen Wanderer beim Anblick einer Schlange, die Flucht ergreift, da rückt er unter Anführung zahlreicher Beispiele aus dem klassischen Altertum dem Liebesgott

alles Böse vor, was er schon in der Welt angerichtet. Manche Erfindung kommt ganz kräftig und nicht ohne Eigenart heraus, so wenn er die Vermutung ausspricht, die Geliebte verachte ihn vielleicht wegen seiner Abkunft, aber es wäre auch etwas, sein Schicksal selbst zu gestalten:

„*Sumque meae primus nobilitatis honor,
Scilicet est aliquid propriam sibi quaerere laudem.*“

Auch da, wo er sein eigenes, von inneren Stürmen bewegtes Geschick durch den Gegensatz zu dem ruhig-gleichmäßigen Leben anderer Menschen nahezubringen sucht, schlägt er ganz kräftige Töne an:

„*Sed mea vesanis agitata est cimba procellis,
Inque caecisque fuit paene sepulta vadis,
Fidaque cum tuti sperarem litora portus,
Suevior infesti nunc maris unda tumet.*“

Neben solchen wohl gelungenen Stellen finden sich aber auch entsetzliche Geschmacklosigkeiten. Zum Teil mögen sie daraus zu erklären sein, daß der Dichter aus niederen Kreisen stammte und deren Lebensgewohnheiten unwillkürlich in die Poesie übertrug. Es erinnert in der Tat an die Sprechweise der Marktweiber, wenn Faustus der Geliebten zuruft:

„*Si vaga contemnis victurae murmura famae,
Ipsa cades, brutas inter habenda feras!*“

Noch mehr vergreift sich der Poet, wenn er z. B. Livias geschwellenen Hochmut durch folgendes Bild nahezubringen sucht:

„*Non secus incluso taurinus flamine follis,
Et gravis extenso femina ventre tumet.*“

Im zweiten Buche ergeht sich der Dichter ähnlich wie im ersten auf dem Gebiete der Liebessophistik. Wieder mit starken Geschmacklosigkeiten im Ausdruck klagt er der Cypris sein Leid: er kann in Lydias Abwesenheit nur traurige Lieder singen. Er fürchtet, daß sie ihm in der Ferne untreu werden könne. Er schickt Seufzer und Tränen als Boten seines Herzens durch die Lüfte zu ihr. Anstatt der weichen Federn wählt er sich den harten Felsen zum Lager, statt der süßen Ruhe naht sich ihm die ängstliche Sorge. Dem gemeinsamen Bett wirft er sein einladendes Aussehen vor; jetzt, da Livia sein ist, hat es keinen Grund

mehr, so stolz zu prangen. Die Liebeswunde will sich nicht schließen; Ovids Ratschläge erweisen sich als nutzlos, Jagd, Vogelstellen und Fischfang nützen ihm ebensowenig wie die kluge Wahrsagerin, zu der er Zuflucht genommen; auch der Wein vermag seine Schmerzen nicht zu betäuben. Diese und verwandte Erfindungen werden immer von neuem und unter mannigfach wechselnden Formen wiederholt; in den Gefühlsausbrüchen überwiegt das Rhetorische. Immerhin ist die Kraft anzuerkennen, mit der diese Vorgänge des Inneren ausgemalt werden. Auch führt einzelnes aus der Region der Übertreibungen auf den Boden der Wirklichkeit hinüber: so wenn Livia unmittelbar vor ihrer Abreise ein kostbares Trinkgefäß zerbricht, und er sie heftig wegen ihrer Unvorsichtigkeit ausschilt, schließlich ihr aber verzeiht, freilich nicht, ohne sie vorher „Stulta“ zu nennen, wie denn der Plebejer gelegentlich auch kein Bedenken trägt, Livia einen Faustschlag zu versetzen. Zu den erlebten Zügen mag es auch gehören, daß er sehnsüchtig auf die Antwort seines Mädchens wartet, die er gebeten hat, wieder zurückzukommen: da ist es ihm zumute, wie dem Angeklagten, so lange der Gerichtsspruch noch in der Wage schwankt, er ruft Venus, die Beschützerin der Liebenden, um Beistand an; und seinem Flehen wird Gewährung zuteil; schon vernimmt er, wie die Pfosten in ihren Angeln knarren; ein Eilbote bringt ihm gute Nachricht. Immerhin erkennt man, daß die Bilder dem Poeten lebhaft vor der Seele stehen. Das ist auch im dritten Buche der Fall; da zieht der Dichter auf das Land hinaus, um entfernt von allem an der Stadt haftenden Bösem, ganz sich selbst und seiner Liebe zu leben; unter einer Eiche, neben der ein Bach dahinfließt, erwartet er zagend die Geliebte; endlich erscheint sie, und nun folgt der überdeutlich, abstoßend beschriebene Liebesgenuß. Von anderen Gegenständen, so seiner Erkrankung zu Bologna, die durch den von Venus für den Dichter günstig gestimmten Apollo geheilt wird, kehrt Faustus wieder zu seiner Liebe zurück. Er zählt eine große Reihe von klassischen Dichtern auf, die vom Unglück verfolgt worden sind. Auch ihm ist es ähnlich ergangen; aber über alle Gefahren hat ihm die Liebe hinweggeholfen:

„*Si pluviae surgunt hyades, si tristis orion,*
Si nix frigenti nata vapore fluit,
Si peto ventosi saxosas verticis alpes,
Mitigat haec duram monstrat et una viam.

*Haec facit, ut durem per mille pericula rerum.
Est aliquid dominae posse placere suae.*

Im vierten Buche drängen sich schon manche fremden Bestandteile ein: des Dichters Kampf gegen Neider (wohl Balbus) und deren glückliche Überwindung; die Darlegung seines Lebensideals: Genügsamkeit und Zurückgezogenheit. Doch verschwindet Livia nicht ganz. Sie heiratet einen anderen, und der Dichter spendet ihr ein Hochzeitsgedicht. Gleich darauf klagt sie ihn aber wieder der Unbeständigkeit an, weil er sie verlassen und nach Frankreich gezogen; Faustus setzt ihr in seiner Antwort die Notwendigkeit seines französischen Aufenthalts auseinander und beteuert seine Treue. Am Schlusse gibt Faustus der mutwilligen, üppigen Liebe den Abschied; er bereut die begangenen süßen Sünden und findet sich in einer Art Bußgericht mit Gott ab.

Wesentlich anderer Art als die „Livia“ und sich doch, wie es nicht anders sein kann, hier und da mit ihr berührend ist ein anderes Werk des Faustus, seine dreißig nach der „Livia“ entstandenen Elegien, von denen zwei merkwürdigerweise in Hexametern abgefaßt sind. Vielfach bietet Faustus hier Gelegenheitspoesie im gewöhnlichen Sinne: er preist Gönner und Freunde, oder er beklagt ihren Tod. Irgendwelche Bedeutung kommt derartigen Erzeugnissen nicht zu, ebensowenig den Stücken, die an seine Lehrtätigkeit anknüpfen. Mehr wirkt er da, wo er wirklich Geschehenes gestaltet und kleine Augenblicksbilder entwirft. Zum Teil handelt es sich allerdings um unwichtige Gegenstände. So schickt er z. B. einen schon in der Livia genannten Jüngling als Boten zu seinen Eltern nach Italien und sucht ihm durch mancherlei Betrachtungen über die Beschwerden des winterlichen Weges hinwegzuhelfen; er rät zwei Kindern, deren Mutter beim Sturze von einer Treppe den Tod gefunden, nicht allzusehr zu trauern, da Bitten und Tränen die Toten nicht wieder erwecken, und die Mutter durch ihre Tugenden das Himmelreich erworben habe; er läßt die eigene früh gestorbene Schwester zu den Anverwandten sprechen und sie bitten, vom Schmerze abzustehen, da sie jetzt vielmehr glücklich zu preisen sei:

*„Debilis infirmos cum vita reliquerit artus,
In nova praeteritus gaudia maeror abit.“*

Mehrfach wirft der Dichter, wie in der Livia, einen Rückblick auf Leben und Dichter, wobei er wiederum der Anfechtungen

durch Neider gedenkt. Häufig geben die behandelten Ereignisse zu Sätzen allgemeiner oder moralischer Natur Anlaß; auch umfänglichere moralische Betrachtungen werden angestellt. Und der Poet erweist sich gelegentlich als ein strenger Sittenrichter: einen Jüngling, der Wein, Weib und Würfelspiel frönt, weist er mit den schroffsten Worten zurecht und sucht ihn auf ein edleres Ziel hinzulenken:

„Stat sola voluptas
Omnia complecti victuram in saecula musam.“

Aber auch Faustus selbst gerät wieder in die Netze einer Schönen, diesmal einer Französin; er wird zwar von ihr erhört, dann aber getäuscht und verlassen, was ihn zu heftigen, mit biblischen und klassischen Beispielen reich gespickten Scheltreden gegen die Frauen veranlaßt. Ähnliche Fehltritte waren es wohl, um derentwillen Faustus sich in dem Schlußgedicht — wieder ähnlich wie in der „Livia“ — vor dem Genuß des Abendmahls als verworfener Sünder bekennt und das Erbarmen Gottes anruft.

Sätze allgemeiner und moralischer Art hat Faustus auch in einem didaktischen Gedicht und in gnomischen Distichen behandelt; beides gehört nicht in diesen Zusammenhang, obgleich die gnomischen Sprüche des „Hecatodistichon“ eine gute Übersicht über die Gesamtanschauungen des Dichters gewähren, dagegen erheischt ein anderes Werk des Faustus eine genauere Würdigung, seine „Bucolica“ (Druck von 1506).

Es ist nicht leicht, den zwölf Eklogen gegenüber, aus denen die Bucolica bestehen, den richtigen Standpunkt zu gewinnen. Vergleicht man sie etwa mit den gleichartigen Dichtungen des Baptista Mantuanus, so springt der Unterschied in die Augen. Bei dem Mantuaner fehlt die Allegorie nicht, aber die Schilderung des Hirtenlebens wird mit Wärme ausgeführt. Faustus schließt sich dagegen der von Petrarca eingeschlagenen Richtung an; bei ihm ist das pastorale Kleid nur ein Überwurf, hinter dem das eigene Geschick und die eigenen Empfindungen sich entfalten sollen. Gelegentlich scheint es, als ob ländliches Leben um seiner selbst willen ergriffen wurde, und dann gelingt auch einmal ein Bild, so berichten z. B. in der fünften Ekloge ein Landmann und ein Winzer über die ihnen obliegenden Pflichten, und zwar in einer Weise, die sich wohl hören lassen kann. Im übrigen aber

geben die Eklogen weiter nichts als maskierte Berichte über die Schicksale des Dichters und dessen Verhältnis zu anderen Personen, insbesondere zu den mit den üblichen Schmeicheleien bedachten französischen Königen und Großen. Wir sehen, wie sich zunächst seine Abkehr von Italien vorbereitet, und wie er einflußreiche Persönlichkeiten für sich zu gewinnen sucht (Ekl. 6 Ende 1488), wir vernehmen die Gründe für seine Auswanderung nach Frankreich (Ekl. 1) und verfolgen dann die Stimmungen, in die ihn das Streben versetzt, bei Hofe oder bei einflußreichen Gönnern festen Fuß zu fassen. Je nach der Lage wechseln Genugtuung oder freudige Hoffnungen mit Unmut und Niedergeschlagenheit. In welcher Weise diese Motive gestaltet sind, möge der Monolog des Hirten Harmon in Ekloge 7 dartun. Da beklagt sich der Sprechende bitter, daß er nicht auf dem väterlichen Gütchen (d. h. in Italien) geblieben ist. Er verwünscht sich, daß er so töricht und einfältig war, den Hof aufzusuchen; er hätte ihn fliehen müssen, wie der höllische Geist das Taufwasser flieht. Da er das nicht getan, ist es ihm gegangen, wie dem Hund in der Fabel, der nach dem Schatten hascht und dem dabei das Fleisch aus dem Maule fällt. Die Gunst des Hofes wandelt sich bald zum Üblen; wer dem Hofe traut, der gleicht dem Vogel, der in die Falle geht und traurig der früheren Freiheit gedenkt. So fühlt sich denn Harmon in allen den Hoffnungen, die er auf den französischen Aufenthalt setzte, getäuscht, aber auch an die Heimkehr kann er nicht mehr denken. „Wie würde ich zum Gespött werden, wenn ich zerlumpt nach Italien zurückkehrte!“ Indessen allmählich wird er mit seinem Lose zufriedener, schon macht sich jedoch ein anderes Hindernis geltend: sobald ihm Gnade und Lohn von oben zu teil geworden sind, heftet sich der Neid an seine Fersen (Ekl. 9). Und der Hauptneider, einer seiner humanistischen Poetengenossen, Hieronymus Balbus, wird dann noch in einer besonderen Ekloge (Nr. 11) bekämpft. Balbus hatte, wie Faustus behauptet, ihn in Italien verleumdet und auch sonst ihm zu schaden gesucht. Als er nach zweijährigem Aufenthalte 1491 Paris verlassen, schüttete Faustus seinen Ingrimm in der erwähnten Ekloge: „Die Flucht des Balbus“ aus. Da unterhalten sich die beiden Hirten Mopsus (Faustus) und Lycidas über den entwichenen Bösewicht, der sich wie die Krähe mit fremden Federn geschmückt, indem er Verse des Octavius Cleophilus und des Titus Vespasianus Strozza für die

seinen ausgegeben; schon auf Mopsus' bloße Andeutung hin meint Lycidas des Himmels Zorn auf den Sünder herabbeschwören zu müssen:

*„Cur non ista solo sentina voratur hiantē,
Cur pluuius non ignis adest, qui tanta cremaret
Infandī portenta mali? ceu Gomorra quondam
Et Sodoma exarsit caelestibus obruta flammis.“*

Und nun legt Mopsus ausführlich die bösen Taten sowie das niederträchtige Leben des Balbus dar und spricht ebenfalls die Ansicht aus, daß solche Verbrechen nicht unbestraft bleiben könnten: *„sequitur sua poena nocentes Seu velox, seu tarda, viros“*. — Noch stärker als in den übrigen Eklogen schlottert in dieser das Hirtenkleid um den behandelten Stoff; eine Übereinstimmung von Form und Inhalt wird nicht einmal angestrebt. — Wie in anderen Teilen des Werkes (z. B. in Nr. 9), so wirft Faustus auch in der Schlußekloge einen Rückblick auf sein Leben. Diese, auch besonders gedruckte, Ludwig XII. gewidmete Ekloge wird als „zu hoher Sittlichkeit anleitend“ (*moralissima*) bezeichnet. Es ist ein Preislied auf unermüdetes Streben, dem nach des Dichters Ansicht der verdiente Erfolg nicht fehlen kann. Aber was der Dichtung den Rückhalt gibt, ist doch wieder das Persönliche. Der alte Corydon erzählt ganz hübsch, wie ihn in der Jugend die Liebe ergreift, wie er sich aber im Selbstgespräch die schlimmen Folgen dieser Leidenschaft vorhält und nun ein eifriger Landmann wird, den Hitze und Kälte, Hagel und Regen nicht von seiner Arbeit abzuhalten vermögen, und der die hinzuströmende Jugend Frankreichs im Landbau unterweist — kein Zweifel, daß man es hier nur mit einer allegorischen Darstellung der humanistisch-pädagogischen Tätigkeit des Dichters zu tun hat.

Der innere Wert der Gedichte des Faustus würde eine solche eingehende Berücksichtigung nicht rechtfertigen. Wenn trotzdem sein Schaffen genau verfolgt wird, so liegt der Grund darin, daß unser Dichter auf Deutschland besonders stark gewirkt hat. Von den älteren Humanisten wird er mit Hochachtung, ja mit Bewunderung genannt; dazu mag die Tatsache beigetragen haben, daß manche dieser Humanisten in Paris Andrelinus' Schüler waren; es kann jedoch andererseits nicht zweifelhaft sein,

daß die Verehrung auch der Dichtergabe galt, z. B. bei Johannes Murmellius. Als Erasmus sich im Gegensatz zu seinen früheren Urteilen nach Faustus' Ableben ungünstig über den Toten aussprach, folgten einzelne Humanisten seinem Beispiele. Dieser Umschwung hat aber nicht verhindert, daß Faustus Andrelinus noch bis tief in das siebzehnte Jahrhundert hinein in Deutschland gelesen worden ist. Seine Einwirkung auf die Produktion läßt sich ebenfalls gelegentlich feststellen, obgleich sie sich nicht so stark geltend macht, wie man nach der Verbreitung seiner Dichtungen annehmen möchte.

Auch der von Andrelini so gehaßte Hieronymus Balbus ist um seiner Beziehungen zu Deutschland willen bemerkenswert; in der Übergangszeit vom scholastischen zum humanistischen Latein haben seine Gedichte die ersten stammelnden Versuche beeinflußt. Allein wichtiger wird er noch dadurch, daß er in lebhaftem Verkehr mit dem um Celtes sich sammelnden Wiener Humanistenkreise gestanden hat, wovon zahlreiche poetische Brieflein an die hervorragendsten Mitglieder dieser Gemeinschaft Zeugnis ablegen. Girolamo Balbo war um 1465 in Venedig geboren, wurde Schüler des Pomponio Leto in Rom, lehrte in Paris (1485—92), geriet hier jedoch mit einer Reihe hervorragender Persönlichkeiten, darunter Faustus Andrelinus, in Fehden und mußte schließlich weichen, hierauf finden wir ihn in Wien (mit Unterbrechungen 1493—1499), wo er seit 1494 die Professur des römischen Rechtes bekleidete und zeitweilig auch das Amt des Lehrers der Poetik verwaltete, in den gleichen Eigenschaften 1499—1501 in Prag. Für das nächste Jahrzehnt fehlen genaue Nachrichten; erst 1512 begegnet er wieder am Hofe Wladislaus' von Ungarn, und hier gelangte er zu Ehren und Ansehen, er wurde Bischof von Gurk, Gesandter bei Adrian VI, Hausprälat Clemens' VII., mußte aber dann doch aus Rom weichen und starb 1535 in Venedig, wie es scheint, in Dürftigkeit. Der Typus eines der humanistischen Glücksritter, die sich auf jede mögliche Weise durchzusetzen versuchten.

Balbus' wichtigste Dichtungen stammen aus der ersten Hälfte seines Lebens (etwa bis 1501); was später hinzugekommen ist, verändert das Bild nicht wesentlich. Durch das Verhältnis zu Faustus Andrelinus wird ein Vergleich mit diesem nahegelegt. Das Ergebnis muß lauten: Faustus ist der sorgsamere Arbeiter, er wird jedoch an Naturkraft durch Balbus übertroffen. Am

ehesten offenbart sich das, was der Poet zu leisten imstande war, in seinem Reisegedicht (*Hodoeporicon*, um 1500). Da werden Wandertrieb, Heimatsehnsucht, Überfall durch Räuber und wunderbare Rettung ebenso gut festgehalten wie die Ratlosigkeit des Ausgeplünderten, der nicht weiß, wohin er seine Schritte lenken soll, bis ihm wohlmeinende Gönner ein Plätzchen in Böhmen sichern. Auch die Art, in der er seine Stimme zum Lobe dieser Gönner erhebt, hat etwas Anmutendes; insbesondere ist für den Darsteller der neulateinischen Poesie Deutschlands das Eingehen auf den deutsch-böhmischen Humanisten Bohuslaus von Hassenstein wichtig; das diesem gespendete Lob wird in einem Punkte eingeschränkt: wie noch zu zeigen sein wird, hatte Bohuslaus an dem tschechischen Adel viel auszusetzen; das nutzt ihm Balbus auf:

„*Usque adeone juvat, cunabula primae juventae
Laedere et altrici vulnera ferre suae?*“

ein Gedanke, für den dann recht pedantisch warnende und mahnende Beispiele aus der antiken Sage und Literaturgeschichte beigebracht werden. An den Preis des böhmischen Landes reihen sich hierauf übermäßige und unverdiente Schmeicheleien für König Wladislaus II. Aber wieder ist Balbus in seinem Element, wenn er den König auffordert, sein Geschlecht fortzupflanzen; schon ersteht vor seinen Blicken das hochzeitliche Treiben, und er sieht sich selbst in doppelter Eigenschaft: als Priester mit Binde und Amtstracht vor dem Weihrauchduftenden Altar und als Sänger des Hymenäus. Dann aber kommt Wladislaus' Plan eines Türkenkrieges zur Sprache; bereits meint er den siegreich im Triumph heimkehrenden König zu erblicken und fordert Bohuslaus auf, seine Leier zum Lobe des Königs zu stimmen. Trotz mancher Wunderlichkeiten wird doch die Frische des Wurfes anerkannt werden müssen. Auch in einem Preisgedicht auf Maximilian I. ist diese Frische noch gewahrt. Schon erheblich tiefer steht die einer viel späteren Zeit angehörende Elegie an Karl V. und Ferdinand I. Wie im *Hodoeporicon* und in dem Gedicht an Maximilian fühlt sich hier der Dichter als Prophet: er verkündet, daß dem Hause Habsburg die Welt untertan sein wird; die Unterwerfung der Türken erscheint hier wie im Reisegedicht als die schon im Geiste vollzogene Tatsache. Am ehesten vermag Balbus noch zu fesseln, wenn er für sein heimgesuchtes

Vaterland eintritt; und er gibt sich daher auch da am unmittelbarsten, wo er, wie so viele andere Dichter, seine Stimme zur Klage über das von den fremden Völkern verwüstete Italien erhebt. Die Elegie: „Das Unglück Italiens“ (*de cladibus Italiae*) ist wenigstens von unmittelbarer Empfindung eingegeben. Aber im ganzen überwiegt in diesen Stücken doch das Angelernte, Erquälte, wie denn auch Balbus sich oft wiederholt und Einkleidungen aus früheren Arbeiten bis zum Wortlaut herunter nachbildet.

Denn so wenig das Schaffen der Spätzeit ganz übergangen werden darf, wirklich lernt man doch den Poeten erst aus den rhapsodischen Würfen der jüngeren Jahre kennen. Sie sind in den „Epigrammen“ gesammelt worden und enthalten die wichtigsten Zeugnisse seiner poetischen Tätigkeit bis etwa zum dreißigsten Lebensjahre. Man muß diesen Versuchen zugestehen, daß sie keck und ohne Scheu in das umgebende Leben hineingreifen; der Poet hält es für sein gutes Recht, sein persönliches Treiben auch dann vor der Öffentlichkeit auszubreiten, wenn es zweckmäßiger im Dunkel bliebe. Kurz geschürzte Bekenntnisse ähnlicher Art hat der Dichter auch in den späteren Jahren nicht verschmäht, und im folgenden werden die im Fahrwasser der Epigramme segelnden Stücke mit diesen zusammen besprochen werden. Auch bei Balbus entfällt ein großer Teil der Lyrik auf die Gelegenheitsdichtung: Gönner und Freunde erhalten ihr reichliches Lob; kleine Vorkommnisse bieten erwünschten Stoff; die früheren Epigramme führen in Balbus' französischen Aufenthalt, die späteren, gegenständlicher, unmittelbarer in seinen Wiener Freundeskreis. An Invektiven gegen Übelwollende fehlt es nicht, und Balbus bleibt seinen Gegnern nichts schuldig. Aber alle diese Gegenstände müssen hinter der Liebe zurücktreten. Freilich geben auch die erotischen Ergüsse nur die Stimmung des Augenblicks wieder; sorgfältiger ausgeführt ist lediglich ein größerer Versuch dieser Art: der Dichter will die Geheimnisse der Natur erforschen, da verlacht ihn Amor und legt ihm sein Joch auf; eine Hexe soll die Gluten ersticken, aber weder sie noch die ärztliche Kunst vermögen etwas auszurichten. Und in mannigfach wechselnden Zügen kommt zum Ausdruck, wie wenig der Dichter der Herrschaft Amors zu entfliehen vermag, wie er bereit ist, um der Geliebten willen alles zu tun; er wünscht das goldene Zeitalter zurück, wo die Liebe noch frei, noch nicht durch Ge-

schenke käuflich war, und verlangt inbrünstig nach der Befriedigung seiner Sehnsucht:

„*Ha miser adverso quicunque quiescit amore
Et trahit in vacuo somnia longa thoro!*
*O quantum est, somnos potius contemnere inertes,
Perdere quam blandae gaudia nequitiae.*
*Quam juvat, insertis luctantia basia linguis,
Collaque lascivo figere dente notis.“*

Es ist etwas Unbändiges in Balbus' Liebesbekenntnissen; wohl fehlt es auch bei ihm nicht an barocker Namensspielerei, an mythologischen Hilfsstützen, aber meist streift sein Temperament solche Hüllen ab, mag er über die erlangte Gunst jubeln, oder mag er der Erwählten mit allen möglichen Schwüren seine Liebe beteuern und im Falle der Unwahrheit seiner Beteuerungen jede Strafe auf sich herabrufen. In der Erfindung oder der sorgfältigen Ausbildung des einzelnen liegt Balbus' Stärke nicht: doch versteht er zuweilen den überlieferten erotischen Motiven eine neue Wendung zu geben. So wenn er z. B. den Hinweis auf die Vergänglichkeit der Schönheit benutzt, um zum rechtzeitigen Liebesgenuß zu mahnen: da führt er in eine winterliche Landschaft, und deren Aussehen mahnt ihn an den Wechsel aller Dinge, dieser aber wieder daran, daß trotz alles Wechsels die Liebe nicht aufhört, ebensowenig wie die Schmerzen des Liebhabers. Von hier aus findet er den Übergang zu dem Zielgedanken: im Winter sterben Veilchen, Hartriegel, Rosen ab; so wird es einst mit deiner Schönheit gehen, worauf sich dann die erwähnte Nutzenanwendung anschließt. Ähnlich bildet der Dichter ein anderes, viel behandeltes Motiv weiter: er verwünscht das Fenster, das ihm den Anblick der milchweißen Glieder seines Mädchens entzieht: „an Grausamkeit“, sagt er, „gleichst du deiner Herrin, aber dich schone ich, Fenster; denn in der Herrin ist Bewußtsein, in dir aber nicht.“ Auch wenn Balbus mehrfach das herkömmliche Motiv von dem Liebhaber benutzt, der in Kälte und Sturm nächtend vor der Tür der Geliebten harrt, weiß er durch sein Temperament das Bekannte neu zu beleben:

„*Excitor in foribus, sanctum quoque limen adoro,
Quod tetigit tenero clara puella pede.*
*Amplector niveo rigidos pro corpore postes
Et dominam demens fingo tenere meam.*

*Oscula do foribus, tanquam sit sensus in illis,
Molliat ut gressus ianua surda meos.“*

Die Gegenstände von Balbus' Neigung sind allerdings keineswegs einwandfrei; seine geringen Erfolge bei den Wiener Mädchen führt er auf zwei Ursachen zurück: einerseits beherrscht er das Deutsche nicht so, daß er sich verständlich machen könnte, und dann fehlt es ihm an dem nötigen Reichtum, um die Schönen für sich günstig zu stimmen. Angesichts der Unmöglichkeit, seine brünstige Leidenschaft zu stillen, scheint ihm der Tod das einzig Wünschenswerte; und, die bekannte Grabschrift Virgils parodierend, sagt er:

*„Me Veneti genuere lares, formosa Vienna
Abstulit; agnovi carmina, jura, polos.
Cum totiens peream, totiens comburam ab igne;
Una salus superest, posse perire semel.“*

Es entspricht der weiblichen Gesellschaft, innerhalb deren sich Balbus bewegte, daß er weder die verhüllte noch die unverhüllte Zote meidet; den Namen seines Wiener Freundes, des Humanisten Cuspinian, deutet er in schmutziger Weise aus; ein wortspielendes Preislied auf eine Jungfrau gipfelt schließlich in einem unerwarteten, aber gerade deshalb für wirksam gehaltenen greulichen Cynismus. Für die Unsauberkeit seiner Phantasie wie seiner Neigungen spricht schließlich auch die Tatsache, daß in seinen Gedichten der Knabenliebe ein breiter Raum gewidmet ist, ja in einer, ebenfalls an Cuspinian gerichteten, ganz anmutigen Augenblickseingebung erscheinen das geliebte Mädchen und der geliebte Knabe einträchtiglich nebeneinander. Die unnatürlichen Gelüste werden ähnlich eingekleidet wie die eigentliche Liebespoesie: Preis der Schönheit, Klage über die Härte. Auch auf diesem Gebiet ist er ganz eindeutig; wohl erklärt er einmal, in sein Haus solle keine Frau, sondern nur der „keusche“ Hylas eintreten. Aber mit der Keuschheit des Hylas scheint es nicht weit her zu sein; denn ein Liebeserguß läßt über die Art der Beziehungen keinen Zweifel: schlaflos erwartet er den Morgen und fordert Lucifer auf, zu erscheinen, den Mond, zu weichen, da beide seine Freuden verzögern, denn Hylas hat ihn am Morgen zu besuchen versprochen; und nun ist er voll eifersüchtiger Angst, daß ihn Aurora oder Luna des schönen Knaben berauben könnten. In der Anrede an die Lichtgottheiten und schließlich

auch an den Knaben finden sich reizvolle Züge; man könnte das Ganze ein umgekehrtes Tagelied nennen, dem man eine weibliche Aufschrift wünschen möchte. In derartigen Würfen verblüfft Balbus ähnlich wie Panormita im „Hermaphroditus“; er darf sich neben dem älteren Humanisten wohl sehen lassen. Von einem höheren Kunstwert dieser Improvisationen kann freilich nicht die Rede sein. —

Der gleichen Generation wie Balbus gehören noch zwei Poeten an. Der erste ist Domicius (Domenicus) Palladius (geb. vor 1470). Er führt zu Marcus Antonius Sabellicus zurück, dessen Schüler er war und dessen Lob er mit besonderer Wärme verkündet. Drei Bücher Epigramme und ein Buch Elegien erschienen von ihm im Jahre 1498. Die Epigramme enthalten viel Lyrisches, Religiöses, so ein Gedicht an die h. Jungfrau und eines an den h. Franciscus, Gelegenheitsdichtungen und Verwandtes. Neben der landläufigen Gelegenheitspoesie findet sich jedoch bei ihm auch Gelegenheitsdichtung in gutem Sinne. Namentlich die vielfach an seinen Lehrer Sabellicus gerichteten Bekenntnisse decken, meist klagend, den unbefriedigten Zustand des Inneren auf. Auch in diesen Stücken stört nicht selten ein pedantisches Schulgeschmäcklein, aber sie haben doch etwas Überzeugendes, so etwa das folgende:

*„Infelix medias videor subvectus in undas
Et videor nullo remige mentis inops.
Quo me ventus agit miserum, quo fervor iniqui
Aequoris impellit, quo mala fata trahunt?
Illuc ire licet misero mihi, mente ferendum est
Aequa, nam haec superi pro meliore iubent.
Interdum vastae demittitur ira procellae,
Concita nec ventis Thetyos unda fluit....“*

Und ähnlich klagt er ein andermal über die Erfolglosigkeit seines Strebens:

*„Excipiunt alii messes, ego semina misi;
Spe cecidi, vanus deperitque labor,
Quam sitio moriens, alius lascivit in unda;
Ima ego, summa alius invidiosus habet.
Ceperunt alii volucres, ego retia tendi;
Vix superest manibus pluma relictis meis....“*

Vor solchen Anwandlungen flüchtet er sich theils zu Gott, theils an den Busen der Natur. Im Anschauen der Schöpfungswunder findet er Frieden. Und es ist hübsch zu sehen, wie er in seiner ländlichen Zurückgezogenheit nicht bloß selbst das seelische Gleichmaß wieder gewinnt, sondern den neuerrungenen Frohmut auch auf andere übertragen will. Einen schwermütigen Freund sucht er aufzurichten und den umwölkten Blick über die tausend Quellen neben dem Durstenden in der Wüste zu öffnen:

„*Omnia calcabis pedibus redolentia flore,
Omnia sunt oculis conspicienda tuis
Aut super herbiſeram decussa fronde quiescis
Tellurem, cantus dat Philomena suos....*“

Einen ebenso breiten Raum wie die individuelle nimmt die Liebesdichtung ein; die Epigramme enthalten zahlreiche lyrische Stücke, in denen der Dichter seine Liebe zu Calliopea beteuert, zugleich aber über ihre Härte und Unnahbarkeit klagt. Eine Elegie führt die gleichen Motive breit aus und sucht zugleich eine Vorstellung von den Reizen der Geliebten zu entwerfen. — Merkwürdigerweise rührt nun aber fast das ganze vierte Buch nicht von Palladius her, sondern es werden Gedichte von Pontanus abgedruckt; nur einmal wird — aber auch nicht für jeden Leser verständlich — der Name des wahren Verfassers angegeben. Vielleicht hatte Palladius nicht genug eigene Gedichte zur Hand, um das ganze Bändchen zu füllen; er griff daher unbedenklich zu fremdem Gut.

An Begabung ungefähr auf der gleichen Stufe wie Palladius steht der zweite, dem Balbus Gleichaltrige, Johannes Antonius Flaminus. Geboren gegen 1464 zu Imola, war der frühreife Gelehrte schon mit zwanzig Jahren Professor in Seravalla, später wirkte er in Vicenza, zuletzt in Bologna, wo er am 18. Mai 1536 gestorben ist. Bekanntter als durch seine eigenen poetischen Versuche wurde er dadurch, daß er der Vater eines der größten Vertreter der Blütezeit war, des Marcus Antonius Flaminus, dessen Entwicklung er mit ähnlicher Sorgfalt überwacht hat wie Leopold Mozart die seines großen Sohnes. Gewiß darf man nun die Leistungen des Johannes Antonius nicht mit denen des Marcus Antonius vergleichen. Aber immerhin! Gewandtheit in der Handhabung des Verses läßt sich auch dem Vater nicht absprechen. Dazu weist manches in seiner Dichtung vordeutend auf

Marcus Antonius hin, so namentlich die Freude an der Natur, und am liebsten hört man den alten Flaminus, wenn er sich in dem Ruhmesglanze des frühzeitig berühmt gewordenen Sohnes sonnt. Stärker als bei diesem erklingt bei Johannes Antonius Flaminus der nationale Ton; in einer schwungvollen Elegie fordert er Julius II. auf, die Freiheit und den alten Ruhm Italiens wieder herzustellen. Ganz anmutig klingt die Einladung an seine Freunde, sich in der Winterszeit um das lodernde Ofenfeuer zu lagern und mit Wein die finsternen Gedanken zu verscheuchen; nur fällt die vorausgehende Schilderung des Winters gar zu schematisch aus, wie denn auch bei der Beschreibung eines Landgutes die Aufzählung des einzelnen das Ganze unlebendig macht. Die Grenze der Abgeschmacktheit wird im Hochzeitsliede erreicht: die Hinweise auf den zu erwartenden Kindersegen bringt Flaminus mit solcher Pedanterie vor, daß sie ungünstiger wirken als die ärgsten Eindeutigkeiten.

Die Galerie dieser Poeten des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts zeigt manche merkwürdige Charakterköpfe. Gleichwohl ist das Bild nicht vollständig. Denn zur Vollendung, soweit diese innerhalb der nachahmenden Literatur überhaupt erreichbar war, fehlt auch den Begabtesten das Letzte. Daß jedoch die Entwicklung zu gleicher Zeit schon einen Höhepunkt erreichte, lehrte bereits das Schaffen Pontans und Sannazars. Und ähnlich verhält es sich in zwei Stätten, wo die Gunst der Umstände der neulateinischen Dichtung entgegenkam, Tito Vespasiano Strozzi und Ariost, daneben auch Ercole Strozzi in Ferrara, Politian in Florenz erhoben sich zu der Reife, die ihren Mitbewerbern versagt war. Es liegt daher in der Natur der Sache, daß die Darstellung sich zunächst Ferrara und Florenz zuwendet.

Fünftes Kapitel.

Ferrara.

Nirgends waren die Bedingungen für das Erblühen der neulateinischen Lyrik günstiger als in Ferrara. Belebend wirkte zunächst die Teilnahme des estensischen Herrscherhauses. Wie Lionello, Borso und Hercules I. von Este auch innerlich zur Welt des Humanismus stehen mochten, sie bewiesen durch die Tat, daß ihnen der Wert der neuen Geistesmacht nicht verborgen blieb. Angesichts des innigen Zusammenhanges von Kunstübung und Wissenschaft war es von hoher Bedeutung, daß Lionello von Este eine völlige Neuordnung der Universität sowie der Lateinschulen Ferraras herbeiführte. Erst diese Reform der gelehrten Anstalten schuf die Grundlage für die Beherrschung der alten Sprachen und Literaturen, ohne die sich keine neulateinische Dichtung hätte entwickeln können. Aber neben dieser mittelbaren ließen es die estensischen Fürsten auch an der unmittelbaren Begünstigung der neulateinischen Poesie nicht fehlen; sie erkannten sehr wohl, wie wichtig das dichterische Lob ihnen werden konnte, und belohnten die dargebrachten poetischen Gaben durch Ämter oder Geldgeschenke. Die Folge war, daß die dichterische Kunstübung einen ungewöhnlich großen Umfang annahm. Das bezeugt z. B. der schon erwähnte modenesische Poet Paganello Prignani:

„*At si Ferrariam furnorum clara propago
Te veheret sociis forte datura suis,
Providus hic caveas, nam tot Ferraria vates,
Quot ranas tellus Ferrariensis habet.*“

Der Wert dieser ungeheuren Masse ist, ähnlich wie in Florenz, sehr ungleich; auch von den auf anderen Gebieten verdienten

Männern spielt mancher als Poet eine unglückliche Figur; nicht jeder übte so viel Selbstkritik wie Tit. Vespas. Strozzas Freund, Hieronymus Castelli, der die Bestimmung traf, daß alle seine Dichtungen nach seinem Tode verbrannt werden sollten. Eine Darstellung der neulateinischen Lyrik Ferraras muß daher von Gipfel zu Gipfel schreiten, d. h. sie muß versuchen die bedeutendsten und bezeichnendsten Erscheinungen herauszuheben. Ganz ohne Willkür wird sich freilich eine derartige Auswahl nicht treffen lassen.

Als der eigentliche Vater der neulateinischen Poesie in Ferrara kann Guarino von Verona bezeichnet werden. Schon sechzigjährig kam er Ende 1429 nach langem Umherirren als Lehrer Lionellos von Este nach Ferrara, bald begann er über Poesie an der Universität zu lesen, auch die Reorganisation der Hochschule war wohl in der Hauptsache sein Werk. Der Einfluß, den er auf die Studenten und auf seine Hausschüler ausübte, kann nicht hoch genug angeschlagen werden. Und dieser Einfluß kam in hervorragendem Maße der neulateinischen Dichtung zugute. Denn Guarino ging von vornherein darauf aus, durch seinen Unterricht Dichter und Redner zu bilden, und Männer, die nach beiden Richtungen zu glänzen suchten, wie Ludovico Carbone, sind aus seiner Schule hervorgegangen. Man muß die begeisterten Schilderungen lesen, mit denen die beiden begabtesten Schüler Guarinos, Janus Pannonius und Titus Vespasianus Strozza, Wirksamkeit und Erfolge des Meisters poetisch verherrlicht haben, um einen Begriff davon zu erhalten, was Guarino auch für die neulateinische Poesie bedeutete.

Guarino ist als Poet mit dem eigenen Beispiel vorangegangen. Freilich hat sich von seinen Dichtungen nicht allzuviel erhalten, aber es genügt doch zur Erkenntnis dessen, was er zu leisten imstande war. Als er nach so manchen vergeblichen Versuchen endlich zur Ruhe kam, begrüßte er freudig im epischen Vers den willkommenen Hafen. Und da die Veroneser den in Ferrara zu hohen Ehren Gelangten durch eine der Geburtsstadt in den Mund gelegte elegische Heroide zur Rückkehr nach Verona einluden, antwortete er im gleichen Versmaß ablehnend, vertröstend, zugleich aber ungerechte Vorwürfe gegen Ferrara zurückweisend, die sich die Veroneser nicht hatten versagen können. Der Maler und Medailleur Vittorio Pisano, gen. Pisanello, den auch der ältere Strozza und Basinius angesungen haben, hatte Guarino

ein Bild des h. Hieronymus geschenkt. Dafür stattet Guarino poetischen Dank ab und sucht zugleich der hohen Kunst des Malers gerecht zu werden. Alle diese Versuche haben etwas Steifes, es fehlt ersichtlich die leicht gestaltende Hand. Aber für den Mangel an äußerem Schliff entschädigt der Inhalt: eine sinnige, stillzufriedene Persönlichkeit erschließt sich, und die über den Versen liegende gemütliche Stimmung läßt die Härten in Ausdruck und Form vergessen.

Freier als Guarino bewegte sich dessen jüngster und Lieblingssohn, Battista Guarino, ein frühreifes Genie, als Gelehrter seinem Vater nicht unebenbürtig und später dessen Nachfolger. Wie der Vater gewinnt er durch einen Hauch von Gemütlichkeit. Als mutmaßlicher Verfasser der auch in Deutschland viel gelesenen Ballade: „Alda“ wird er noch zu würdigen sein; in diesem Werkchen hat er den Schulstaub am gründlichsten abgeschüttelt. Aber auch seine elegischen Sendschreiben an den gleich zu nennenden Janus Pannonius fesseln durch hübsche Züge: der Poet dankt für einen ihm von dem Bischof geschenkten Schimmel und freut sich mehr noch des Gebers als der Gabe; oder er mahnt den in seinem hohen Kirchenamte schreibfaul Gewordenen an die Vollendung eines längst verheißenen Werkes und sucht ihn durch die Aussicht auf den Ruhm bei Zeitgenossen und Nachwelt aufzustacheln; oder er erwidert ein Geldgeschenk des Bischofs mit einem Büchergeschenk. Und besonders artig kommt der Wunsch nach einem Zusammensein mit Janus zum Ausdruck: in behaglicher Weise malt sich der Briefschreiber aus, wie ihn das, was ihn an Eindrücken in Dalmatien erwartet, für die Beschwerden der Reise entschädigen wird. Auch wenn er sich über das Schweigen eines anderen Freundes beklagt, so stört zwar am Anfang die Überfülle der hergeholten klassischen Beispiele, aber die Art, in der er dann der innigen Freundesgemeinschaft gedenkt, hat etwas Erwärmendes. Von der besten Seite zeigt sich Guarino in einer poetischen Eingabe an den Schatzmeister Daniele Fini. Da bittet der Professor um einen Vorschuß von seinem Gehalt, weil er sonst die Ausgaben für den Bau seines neuen Hauses nicht bestreiten kann. Auch hier ist alles voll gemütlichen Behagens; eine scherzhafte Etymologie (Daniel, abgeleitet von dare) reiht sich dem Ton gut ein, und hübsch ist die Schilderung, wie der erschöpfte Geldbeutel durch die Bauleute in Anspruch genommen wird:

*„Non ita caucasea laceratur rupe Prometheus,
Diripit ut loculos improba turba meos;
Marmora, calx, lateres, tabulae structorque taberque
Rodunt exhausti viscera marsupii;
Tam Tityi fibras opus est mihi, Fine, renasci,
Ut durent avidis pabula vulturibus....“*

Auch von den durch Hercules I. veranstalteten Schaustellungen und dem allgemeinen Zulauf der Besucher weiß unser Poet, ähnlich wie sein Freund Titus Strozza, lebhaft Bilder zu entwerfen.

Aus der Schülerschar des älteren Guarino mögen zunächst zwei Nichtferraresen erwähnt werden. Rafaele Zovenzoni stammte aus Triest, wo er 1431 zur Welt kam; er studierte in Padua und wurde später in Ferrara Guarinos Schüler. Nach Triest zurückgekehrt, übernahm er erst das Rektorat der dortigen Schule, dann das Kanzleramt, verstrickte sich aber dadurch in die inneren Streitigkeiten der Stadt und mußte in die Verbannung gehen. Er begab sich zuerst nach Capo d'Istria, hierauf nach Venedig, wo er eine Professur bekleidete; 1485 ist er gestorben. Der wesentlichste Teil seiner Dichtungen liegt in einer handschriftlich erhaltenen Sammlung: „Istrias“ vor; auf Grund einer gedruckten Auslese aus den drei Büchern dieser Sammlung läßt sich ein Bild seiner Leistungen gewinnen. Nicht bloß die begeisterte Verehrung, die er seinem Lehrer Guarino entgegenbringt, legt davon Zeugnis ab, daß er der Welt des Humanismus angehört. Auch andere Beziehungen erschließen sich: noch in Ferrara (zwischen 1458 und 59) schrieb er seine elegische „Monodia Chrysolorae“, einen sehr verspäteten Trauersang auf Guarinos Lehrer, den Apostel der griechischen Sprache in Italien, Manuel Chrysoloras († 1415); er hebt Chrysoloras Verdienste hervor, fordert zur Ehrung seines Andenkens auf und benutzt zugleich die Gelegenheit, um Guarino selbst zu erheben. Als er von Ferrara aus in seine Heimat zurückkehrte, scheint er sich in Ancona aufgehalten zu haben; ein wohl damals entstandenes Loblied auf Ancona gipfelt in dem Preise des Cyriacus, und wenn er von dem Aufenthalte des Cyriacus an den klassischen Stätten spricht, so wünscht er sich selbst, daß ihn eine ionische Mutter geboren haben möchte. Zu dieser Hingabe an den Humanismus, von dem auch seine Beziehungen zu Hermolaus Barbarus und Tifernas Kunde geben, steht ein ausgeprägt religiöser Zug nicht im Widerspruch. In Hendekasyllaben wird

die Standhaftigkeit des h. Sebaldus gepriesen; Gedichte an das Kreuz, an die h. Jungfrau scheinen unmittelbarem Bedürfnis entsprungen zu sein. Und eine Anrede an Christus malt ganz im Sinne und mit den Stilmitteln der späteren Zeit das Bild des leidenden Heilands aus. In Gegenwart Friedrichs III. trug Zovenzoni 1470 in Triest eine sapphische Ode vor; in ihr wird Christus um Beistand gegen die Türken gebeten. Die Türkengefahr berührt er auch sonst wiederholt, und ein umfängliches Gedicht in Hexametern ruft nacheinander alle Gewalten Europas, zuletzt wieder den Kaiser Friedrich III. zum Kampfe gegen die Ungläubigen auf. — Zovenzonis dünn gesäte Liebesdichtungen erheben sich nicht über das Landläufige und leiden trotz ihrer geringen Zahl an Wiederholungen. Seine Teilnahme an der Kunst bezeugen zwei Epigramme an die beiden Bellini; „die Veilchen auf seinen Bildern hauchen Duft“, heißt es von Gentile Bellini. — Über sein Leben erstattet Zovenzoni in einer „Genealogie des Poeten“ Bericht; ein warmes Familiengefühl fällt in diesem Lebensabriß angenehm auf. Wenn auch Zovenzoni die Dichtungen des Tifernas zum Himmel erhebt und sich ihm weit unterordnet — wobei es freilich unentschieden bleibt, ob die Selbsteinschätzung aufrichtig ist — wird man ihn doch wohl noch über Tifernas stellen müssen. Allerdings lassen Wortwahl und Versbau viel zu wünschen übrig. Nach Deutschland hat Zovenzoni frühzeitig hinübergewirkt; schon Jakob Locher veröffentlichte um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts zwei seiner geistlichen Gedichte, Georgius Logus reihte 1516 einer Anthologie Zovenzonis Passionshymnus ein, und dieser taucht noch 1552 in einer Hymnenauswahl des Georg Fabricius auf.

Ungleich stärker als Zovenzoni hat ein anderer Schüler Guarinos in die Entwicklung der neulateinischen Dichtung eingegriffen. Auch er war kein Ferrarese, ja nicht einmal ein Italiener. Aber er nahm den Wesensgehalt der humanistischen Bildung Italiens so in sich auf, daß er nach Art und Unart ganz in sein Adoptivvaterland hineinwuchs; er darf daher in einer Geschichte der neulateinischen Poesie Italiens ebensowenig fehlen wie Chamisso in einer Darstellung der deutschen Literatur. Johannes von Csezmicze, bekannt geworden unter dem Namen Janus Pannonius, geboren am 29. August 1434, ein Sohn armer Eltern, kam auf Veranlassung seines Onkels, des Bischofs von Wardein, nach Ferrara in Guarinos Schule (1447), und zwischen Lehrer

und Schüler entspann sich bald das innigste Verhältnis. Janus hing mit schwärmerischer Bewunderung an Guarino; dieser wiederum verfolgte freudig die Entfaltung der ungewöhnlichen Gaben des Jünglings, namentlich dessen dichterische Fähigkeiten, die sich schon frühzeitig regten. Ein großer Teil seiner poetischen Leistungen gehört auch noch seiner Jugend an; nachdem er, kaum fünfundzwanzigjährig, zum Bischof von Fünfkirchen ernannt, in die Heimat zurückgekehrt war, begann ihm allmählich die dichterische Ader zu versagen; er fühlte sich geistig vereinsamt, weil er von seinem Lebenselement, der Geistesluft des humanistischen Italiens, abgeschnitten war (gestorben 1472).

Die begeisterte Hingabe an Guarino fand in der früh entstandenen „Silva panegyrica“ ihren poetischen Niederschlag. Meist in der Anrede entwirft Pannonius hier ein lebhaftes Bild des Entwicklungsganges, der Bedeutung und der Wirksamkeit seines Lehrers, das Ganze schließlich in einem Mythos zusammenfassend: als Guarinos Mutter mit ihm schwanger ging, saßen die Musen trauernd am Parnaß und beklagten die Verachtung, die ihnen zuteil wurde. Da erschien Hermes und befahl ihnen, von ihrem Kummer abzulassen; er habe die mit dem Genius des Lebens und dem Tod zusammensitzenden Parzen belauscht und gehört, wie sie die Geburt eines Knaben verkündet hätten, der die verachteten Wissenschaften wiederherstellen würde. — Die durch das ganze Gedicht gehende Wärme hat etwas Wohltuendes; die poetischen Mittel kann man dagegen nicht loben: erdrückend wirkt die Anhäufung des gelehrten Krams aus antiker Literatur, Geschichte und Sage, dem auch die meisten Vergleiche entstammen. Man atmet förmlich auf, wenn einmal ein einfaches Bild den aufgestapelten Wust unterbricht, so etwa: wie nach der Vertreibung des Winters das lange durch Hunger geplagte Vieh fröhlich den Gefilden zustrebt (was Gelegenheit zu ausführlicher Schilderung gibt) -- so eilen die Schüler eifrig in deinen Hörsaal, „*ut meliora novae decerpant dona Minervae*“.

Mit diesem und einem anderen panegyrischen Gedicht bewegt sich Pannonius auf dem Grenzrain zwischen Lyrik und Epik, sein „Streit der Winde“ ist ganz episch eingekleidet. Unter den lyrischen Arbeiten hebt sich durch kräftige Sprache namentlich der in Hexametern abgefaßte Aufruf an Friedrich III. heraus, Italien den Frieden wiederzugeben. In grellen Farben

schildert der Poet hier, wie Italien unter der Kriegsfurie und dem Hader der Städte zu leiden hat; das Darniederliegen der Künste und Wissenschaften hebt er besonders hervor. Daß ihm die Fähigkeit eindringender Schilderung nicht abging, lehren schon seine panegyrischen Gedichte. Auch die Elegien legen davon Zeugnis ab. Am stärksten wirkt Pannonius da, wo er seine persönlichen Schicksale gestaltet. Ein Trauergedicht auf den Tod der Mutter versenkt sich mit schmerzvoller Innigkeit in die Erinnerung an die treue Fürsorge der Geschiedenen; wunderlich will es uns freilich bedünken, wenn erst der Mond, dann die Sterne für das Ereignis haftbar gemacht, hierauf aber diese Anklagen als vom Schmerz erpreßt zurückgenommen werden. Besonders häufig spricht Janus von seinem eigenen Gesundheitszustand; er beklagt, daß er so oft Erkrankungen ausgesetzt ist; er fleht Phöbus um Hilfe bei einem Fußleiden an; er schildert ganz anschaulich einen Fieberanfall: wie ihn das Essen anwidert, wie er im Zimmer bleiben muß, wie er abmagert, wie er die Bettdecke bald fordert, bald zurückstößt. Erzählt er dies alles einem in den Krieg gezogenen Freunde, so berichtet die beste dieser Elegien, wie er selbst im Kriegslager sich aufhaltend, in schwere Krankheit verfällt. Schon meint er am Ende seiner Tage angelangt zu sein; er nimmt von Hügeln, Weiden, Quellen und Wäldern Abschied, beklagt, daß seine in der Ferne weilenden Geschwister ihm nicht die letzten Liebesdienste erweisen können, und preist die Mutter glücklich, weil sie schon vor ihm gestorben ist. Wie in dem Abschiedsgruß an die Welt, so kommt gelegentlich auch sonst die Freude an der Natur zu Wort. In einer Elegie bittet er die Brunnennymphe, ihn mit Wasser zu laben. Das geschieht, und nun wird ganz nett ausgeführt, wie er durch den Erquickungstrunk die Kraft gewinnt, sich dem Natureindruck völlig hinzugeben. Spärlicher als die Natur und in ablehnendem Sinne wird die Liebe bedacht. Zwar war Janus, wie handschriftlich überlieferte Epigramme bezeugen, nach der Weise des Cölibatärs derbsinnlichem Liebesscherz nicht abhold; in der Jugend muß er jedoch anders empfunden haben, oder er hat seinem Lehrer Guarino nach dem Munde geredet. Denn er hielt es für angebracht, seinen Freund, den älteren Strozza, vor den Gefahren der Liebe zu warnen. Es kam dabei zu einem regelrechten Sängerwettkampf. Strozza hatte in einer anmutigen Elegie seinem Entzücken über den von der Geliebten empfangenen Ring

Ausdruck gegeben (*Eroticon*, Buch 1); diese überschwängliche Freude tadelte Janus, wies warnend auf die Gefährlichkeit des Weibes hin und forderte den Freund auf, andere Gegenstände als die Liebe zu besingen, so namentlich die großen geschichtlichen Ereignisse der Vorzeit und Gegenwart. Strozza blieb die Antwort nicht schuldig; er verteidigte sich unter Anführung unendlich vieler Beispiele aus dem Altertum, worauf Pannonius in der Schlußbelegie mit einigen Vorbehalten die Waffen streckte.

Den nicht einheimischen Guarino-Schülern gesellt sich mit dem soeben erwähnten Dichter der erste Ferrarese bei, zugleich einer der Sterne am Dichterkimmel Ferraras und der neulateinischen Poesie überhaupt. Titus Vespasianus Strozza (Tito Vespasiano Strozzi), geb. um 1425, stammte aus einem eingewanderten vornehmen florentinischen Geschlecht. In der Schule Guarinos wurde er für das klassische Altertum und die neulateinische Dichtung gewonnen, und weder die Sorge um die Verwaltung seiner ansehnlichen Güter noch die staatsmännische Tätigkeit vermochten ihn den beiden Mächten zu entfremden. Seit 1480 wirkte er im Auftrage der estensischen Fürsten mehrfach als Statthalter; zuletzt (1497) übertrug ihm Hercules I. das hohe Amt eines „Richters der zwölf Weisen“ (*Giudice de' dodici Savi*), dessen Führung ihm freilich den bittersten Haß des Volkes eintrug. Auch sonst fehlte es ihm nicht an Feinden, die bei Hofe gegen ihn wühlten, allein die Gunst des estensischen Herrscherhauses blieb ihm treu. Er starb achtzigjährig 1505.

Strozzas Hauptwerk sind die unter dem Namen: „*Eroticon*“ veröffentlichten sechs Bücher Elegien; ergänzend treten vier Bücher vermischter Gedichte (*Aeolostichon*) dazu. Eine selbständige Stellung nehmen die „*Sermones*“ ein, während die Epigramme vielfach sich der Lyrik nähern; sie enthalten feurige Huldigungen des sechsundsiebzigjährigen Greises für seine junge, schöne Fürstin Lucrezia Borgia.

Strozzas Gedichte führen in die verschiedensten Zeiten und Lagen seines Lebens hinein. Grimmig sprudelt er den Groll gegen die Neider und Verläumder heraus; die eigenen Sorgen und Verluste legen ihm eine bittere Klage über die Unbilden des Krieges in den Mund, und es entsteht ein anschauliches, aus dem Augenblick heraus geborenes Bild der Verwüstung; wiederholt tritt seine Muse in den Dienst höfischer Schmeichelei, und auch ein Abstecher in das religiöse und pädagogische Gebiet fehlt nicht.

Im Plauderton verbreiten sich seine Sermonen über mannigfache Gegenstände. Aber alle anderen Lebensfragen müssen schließlich hinter dem den Dichter ganz beherrschenden Geiste zurücktreten. Strozza's Leitstern ist die Liebe; wie Anakreon will er die Taten der Herrscher und Könige verkünden, aber seine Leier tönt nur Liebe. Der Siebzehnjährige schildert das Erwachen seiner Neigung, das stürmische Werben, die unruhevolle Pein, in die ihn die Leidenschaft stürzt. Man erlebt seine Qual mit, wenn die Schöne die Stadt verlassen, sein Glück, wenn sie wieder zurückkehrt. Wir sehen den Dichter am Ziel seiner Wünsche: die Geliebte hat ihn erhört, ihn nachts zu sich eingelassen, und die genossenen Liebesfreuden schweben ihm noch lange im Geiste reizend vor. Allein durch einige allzufreie Worte reizt er den Zorn der Herrin; sie verbannt ihn aus Ferrara, und erst nach geraumer Zeit darf er frohlockenden Herzens die Stätte seiner Freuden wiedersehen. Aber nicht ewig dauert das Glück dieser Liebe; er beargwöhnt Anthia, und es gelingt ihm, sie der Untreue zu überführen; vergeblich sucht sie ihn in die alten Netze zurückzulocken. Trotzdem vermag er nicht von der Liebe zu lassen: an die Stelle Anthias tritt Philloroe; aber auch hier mißgönnt ihm das Schicksal den dauernden Besitz; Philloroe stirbt an der Pest, tief von dem Dichter betrauert. Neben dem eigentlichen Frauendienst, wie er namentlich das Verhältnis zu Anthia beherrscht, fehlen Klänge derber Erotik nicht, und diese läuten auch noch von ferne mit an, nachdem der Fünfundvierzigjährige in den Hafen der Ehe eingelaufen ist: weilt er jetzt auf dem Lande, dann geht er nicht mehr auf Abenteuer der niederen Minne aus, sondern er freut sich, wenn er sieht, wie das Söhnchen Hercules beim Klang seiner Stimme das Haupt aus der Wiege emporhebt.

So die einfachsten Grundzüge des Inhaltes; wie der Dichter das Erlebte gestaltet, läßt sich nur durch eine Betrachtung des einzelnen erkennen. Von dem Äußeren der Geliebten vermag Strozza kein sicheres Bild zu entwerfen: nach der Weise der Neulateiner verliert er sich leicht in einer unanschaulichen Aufzählung ihrer Reize oder in ein mit Hilfe des klassischen Zierrates hergestelltes allgemeines Loblied. Allein die Teilnahme wird dennoch wachgehalten. Denn der Dichter stellt entweder das Geschehene in eine lebhaft bewegte Umwelt hinein, oder er schildert eindrucksvoll die einzelnen Vorgänge des Liebesromans; und zuweilen verstärkt er die Wirkung, indem er das eine Verfahren mit dem ande-

ren verbindet. Er versetzt mitten hinein in die Volksbelustigungen und Wettläufe am Feste des h. Georg, wo Amor ihm zum erstenmale den Pfeil in das Herz schießt; er zeigt seine Anthia, wie sie kranzflechtend unter ihren Gespielinnen verweilt, er schildert das bunte Gewimmel der Liebesleute am Neujahrstage, an dem ihm das Unwürdige des zehn Jahre lang getragenen Liebesjoches aufgeht. Auch wie er Anthia auf ihren Schleichwegen ertappt, wird aus der Seele des entrüsteten Liebhabers heraus als eben Geschehenes vorgeführt. Und die bittere Seelenpein, in die ihn der Verrat stürzt, entläßt sich ebenfalls in einer Reihe höchst anschaulicher Bilder: mit einemmale werden dem Betrogenen die Augen für den bereits eingetretenen Verfall der Reize Anthias geöffnet. Nicht minder für ihre Koketterie und Gefallsucht: Anthia will sich malen lassen, aber indem sie überlegt, welche Jahreszeit und dementsprechend welche Kleider geeignet sind, sie in das vorteilhafteste Licht zu setzen, geht das Jahr hin.

Für den Einklang von Liebe und Natur hat der Dichter ebenfalls wirksame Farben gefunden. Daß er selbst den innigen Zusammenhang zwischen beiden Welten tief empfand, lehrt der Wunsch nach einem Liebesleben in abgeschiedener Waldeinsamkeit. Es mag indessen Anthias äußerlichem Wesen entsprechen, daß in dem Verhältnis zu ihr das Naturgefühl nur eine geringe Rolle spielt. Desto stärker macht sich dies in den Philloroe-Elegien geltend. Namentlich ein Gemälde aus diesen Gedichten ist den Betrachtern frühzeitig aufgefallen, weil hier das Naturgefühl schon einen romantischen Charakter trägt. Auf dem Wege zum Landhaus Philloroes kommt Strozza an eine Stelle, wo auch die Geliebte mit ihren Gespielinnen gern verweilt. Zur Linken hat er das Po-Ufer, zur Rechten ein epheumranktes altes Häuschen „mit verwitterten Heiligenfresken“ und daneben ein Kirchlein, dessen Fundamente durch einen Dammbruch des Po unterwühlt sind, wovon die bemoste Wand, die Nässe und der Moder Zeugnis ablegen. Die Ruinenpoesie kündigt sich an, und zu der Schwermut des entworfenen Bildes paßt die Gestalt des Kaplans, der in der Nähe mit gemieteten Ochsen seinen armseligen Acker bestellt. Wie hier, so regt sich das romantische Naturgefühl auch in der schönen Elegie auf Philloroes Tod: der Dichter flieht in den wilden Wald, wo kein Pfad, keine Spur eines menschlichen Fußes zu erkennen ist, wo die Zweige sich so dicht zusammenschließen, daß den Sonnenstrahlen jeder Zutritt verwehrt wird:

da ist der rechte Ort für Tränen und Klagen, denen er sich rückhaltlos hingibt. Daß das Naturgefühl des Dichters hier über seine Zeit sich erhebt, erkennt man bei einem Vergleich mit der anderen Elegie auf Philloroes Tod, die trotz reizvoller Einzelzüge sich in den üblichen Geleisen der Renaissancepoesie bewegt: der Papagei ruft auch jetzt noch immer, wie zu Philloroes Lebzeiten, den Namen der Geliebten; Strozza bittet ihn aufzuhören und seinen Schmerz nicht zu erneuern; schließlich fordert er ihn aber doch zum Fortfahren auf, da der Zuruf, der ihn verwundet hat, gleich dem Speer des Achilleus auch die Wunde heilen soll.

Die Handlung des Liebesromans kommt in Monologen und Anreden zum Ausdruck. Die Monologe sind teils erzählender, teils lyrischer Natur; meist gehen die beiden Arten ineinander über. Die Anreden richten sich an Amor, an die Nymphen, die er bittet, der Geliebten das ihr entlaufene Lieblingshäschen wiederzuschaffen, an Ferrara bei seiner Rückkehr aus der Verbannung, an den von der Geliebten geschenkten Ring (vgl. S. 146) u. a. m., namentlich aber an die Geliebte und an seine Freunde. Die macht er zu Vertrauten seiner Herzensangelegenheiten; mehrfach verteidigt er auch seine erotischen Neigungen gegen vorgebrachte Bedenken. In dem rein lyrischen Teile der Monologe und Anreden herrscht das Rhetorische vor, aber meist wirkt es nicht ungünstig, sondern es schafft das angemessene Kleid für die nach dem Ausdruck ringenden Empfindungen und Gedanken. Der Dichter strebt danach, den augenblicklichen Gemütszustand auszuschöpfen. Und wirklich offenbart sich in der Wiedergabe der inneren Vorgänge keine geringe Kunst: diese Bekenntnisse mit ihrem Auf- und Abschwanken der Gefühle tragen den Stempel der Lebenswahrheit. Das zeigt sich auf den Höhepunkten, so während Anthias Abwesenheit, bei ihrer Untreue, namentlich aber in den Elegien, die den Gemütszustand und Seelenschmerz des durch die Herrin aus Ferrara Verbannten aufdecken.

So überzeugend diese Gebilde sind, die Flecken fehlen nicht. Namentlich stört die Überfülle des gelehrten Beiwerkes. Gewiß bereitete es dem alten Guarinoschüler ein inniges Vergnügen aus dem vollen Born seiner Kenntnisse zu schöpfen. Allein die klassischen Beispiele werden vielfach nur äußerlich aufgeheftet und wirken daher erkältend. Die Treue der Geliebten bezweifelnd, erklärt er weibliche Beständigkeit für selten und führt als Beispiele

Helena und Klytemnestra an; dann fährt er mit schulmeisterlicher Pedanterie fort:

„*Multae etiam, quarum veteres meminere poetae,
Deseruere viros legitimamque fidem.*“

Solche prosaischen Wendungen tauchen auch sonst im Gefolge antiker Vorstellungen auf. „Wenn mir die Geliebte zuteil wird“, sagt er, „werde ich die Schätze des Midas verachten“ und flickt an das Liebeswerben die höchst spießbürgerliche Moral:

„*Nudus amor non curat opes, discedat ab illo
Sollicitae quisquis servit avaritiae!*“

Allein derartige Entgleisungen sind mehr der Richtung, der Strozza angehört, als Strozza selbst zuzuschreiben. Immerhin aber schädigt das Übermaß des antiken Pompes einzelne Stücke. Allein wenn das Gedichtbuch als Ganzes gewertet wird, kann man dem Dichter einen Ehrenplatz auf dem neulateinischen Parnas Italiens nicht streitig machen. Was ihm in seinem Leben des Liedes wert schien, hat er durch den Gesang verklärt, das Große wie das Kleine, seine Liebesleidenschaft und seine Beziehungen zum estensischen Herrscherhause, die Freude am Landleben und an der Jagd, sein Verhältnis zu Guarino und dessen Sohn, die Gefahren, die dem Staate wie dem einzelnen drohten, ebenso wie den Tod seines besten Edelfalken und des Hauswiesels seines Sohnes Hercules, das sich beim Spielen an einem Strick erhängt hatte.

Die frühesten Dichtungen Strozzas reichen in sein siebzehntes Jahr zurück, und die Muse hat den Dichter von diesem Zeitpunkte an bis in das hohe Greisenalter begleitet. Trotzdem ist es nicht leicht, den Entwicklungsgang Strozzas festzustellen, denn er hat unablässig an seinen Gedichten gefeilt, und nur in der endgültigen Form liegen sie vor. Immerhin läßt sich erkennen, wie der Dichter wächst, wie er prosaische, angelernte Wendungen gleich den eben erwähnten, seiner Frühzeit entstammenden Nüchternheiten, nach und nach abstößt und schließlich zu einem schönen Gleichmaß gelangt. Die allmähliche Ausbildung der Grundzüge seiner Ausdrucksform meint man ebenfalls verfolgen zu können: was von vornherein als natürliche Anlage vorhanden gewesen zu sein scheint, das wird im Laufe der Zeit aus dem sicheren Gefühl für das Wesen der eigenen Begabung immer

mehr vervollkommenet: nämlich der breite, behagliche Fluß der Darstellung, dem das von Strozza bevorzugte elegische Maß ebenso gerecht wird wie der Hexameter der „Sermones“. Mit diesem Charakter seiner Dichtung hängt es wohl zusammen, daß er die lyrischen Maße, die zu straffer Zusammenfassung zwangen, verschmäht hat. — So unmittelbar Strozzas Dichtung in das wirkliche Leben hineinführt, er hat doch bei der endgültigen Redaktion des Gedichtbuches die zeitliche Reihenfolge nicht eingehalten, sondern die Elegien des „Eroticon“ nach künstlerischen Gesichtspunkten angeordnet.

Strozzas Schwestersohn, der Dichter des „verliebten Roland“ (geb. um 1434), Bojardo, hat sich in jüngeren Jahren ebenfalls als lateinischer Dichter versucht. Seine zehn Eklogen können weder in der Gesamtentwicklung der neulateinischen Literatur, noch innerhalb ihrer Gattung einen besonderen Platz beanspruchen. Nur der Name ihres Verfassers rechtfertigt ein näheres Eingehen. Von den etwa zwischen 1458 und 1463 entstandenen Eklogen sind fünf rein höfische Gelegenheitsdichtungen. Sie verherrlichen das Haus Este, dem Bojardo diene, und rühmen namentlich Herkules I. Das Walten von Herkules' Vater, Borsos I., wird als der Anfang des goldenen Zeitalters gefeiert und umso glänzender ausgemalt, je tiefere Schatten auf die Gegenwart fallen. Die mythologischen Einkleidungen fügen sich dem Gegenstande oft nicht ohne Zwang. In der zehnten Ekloge erzählt Bojardo, wohl im Anschlusse an Theokrit, die auch von den späteren Neulateinern bevorzugte Geschichte von Herkules und Hylas in folgender Weise: zu dem um den geraubten Hylas klagenden Herkules tritt Orpheus, hält ihm das Unmännliche seines Schmerzes vor und verkündet ihm, daß in späterer Zeit ein anderer hervorragender Herkules zur Welt kommen werde. Dieser Enkel solle ihm den geraubten Hylas ersetzen; an die Weissagung des Orpheus knüpft dann der Dichter eigene preisende Worte. Ähnliche Hindeutungen auf Herkules I. finden sich in den nicht lediglich höfischen fünf Eklogen; auch mancherlei persönliche Beziehungen hat der Dichter hineingeheimnist, doch gibt er sich in diesen Dichtungen im ganzen freier, namentlich in der zweiten, fünften und achten Ekloge. Der Hirt beklagt den Tod der Geliebten und mag ohne sie nicht weiter leben, in einem Wettgesang trauert der eine Schäfer über die Untreue seines Mädchens, während der andere erzählt, wie er seine Schöne beim

Baden gesehen; ähnlich tritt dann neben ein Liebeslied die Klage über die Härte und Unzuverlässigkeit der Angebeteten. Daß sich in diesen Eklogen manche feinen Züge, manche kurze, aber glücklich erfaßte Naturbilder finden, wird man bei einem Dichter von Bojardos Rang von vornherein vermuten; im ganzen aber kann das Werk einen Vergleich mit den bedeutenderen Leistungen auf diesem Gebiete um so weniger aufnehmen, als die genaue Anlehnung an Virgils Eklogen nicht selten in äußerliche Nachahmung ausartet.

Innerhalb Bojardos Schaffen bildet der lateinische Bestand nur eine Episode; er könnte herausgenommen werden, ohne daß das Gesamtbild Schaden litte. Anders bei Bojardos großem Fortsetzer. Zwar geht auch bei Ariost (geb. 1474) die Hauptmasse der lateinischen Gedichte dem eigentlichen Lebenswerk voran, aber ganz anders als bei Bojardo bricht die ursprüngliche Kraft durch: ein Schimmer des Glanzes, der den „rasenden Roland“ verklärt, fällt auch auf die lateinischen Verse, und mit den anderen Leistungen des Ariost in der Landessprache, sogar mit den Satiren, können diese Gedichte einen Vergleich aushalten.

In einzelnen, ersichtlich seinen Anfängen zugehörigen Versen zeigt er sich noch unfrei. Die Schwierigkeit der Wahl zwischen zwei gleich geliebten Mädchen, die Erhörung nach langem Liebes-schmachten, die Wirkung des Gesanges einer Schönen stellt er noch mit den hergebrachten Farben dar. Aber überraschend schnell macht er sich von den konventionellen Mitteln unabhängig. Waren die ersten Stücke von der Art, wie sie jeder gewandte Neulateiner hätte schreiben können, so trägt von nun an seine Dichtung den persönlichsten Stempel. Das beweist schon eine Ode des Zweiundzwanzigjährigen an Philiroe. Sie zeigt uns den Dichter, wie er in ländlicher Einsamkeit mit der Geliebten unter dem Erdbeerbaum am murmelnden Bach ruht und, um die seinem Vaterlande von den Franzosen drohende Kriegsgefahr unbekümmert, sich ganz anmutigem, durch Freude an Natur und Sang verschönem Liebesscherz hingibt. Der gleiche Gegenstand wird in einer etwas späteren Ode reizvoll und mit stärkerer Betonung behaglicher Genügsamkeit ausgemalt; aber diesmal steht Ariost nicht so gleichgültig dem Los der Heimat gegenüber: das kommende Unglück, ein erneuter Einfall der Franzosen, drängt sich in seine Freuden und schwebt über seinem Nacken wie das Schwert des Damokles. Durch leidenschaft-

liche Elegien flackert ein ungestümes Liebesfeuer, mag er bei eifersüchtiger Wallung jede verständige Erwägung entrüstet zurückweisen, oder mag er die Geliebte schelten, die die Stadt (Reggio) verlassen und ihr Landgut aufgesucht hat, ohne ihn mitzunehmen. Tiefer läßt der Sechszwanzigjährige in seine Seele blicken, wenn er in einer Elegie das festhält, was er empfand, als die Nachricht von Marullus' Tode einlief. Da spricht er die Furcht aus, daß das Gemeldete wahr sein könnte, die Hoffnung, daß es nicht wahr sein möchte. In jedem Zuge kommt hier der Seelenzustand zum Ausdruck. Die Frage, ob Marullus wirklich im Fluß ertrunken sei, bringt er gar nicht zu Ende; die drängende, durch ein refrainartig wiederkehrendes Distichon noch gesteigerte Unruhe des Stils malt die den Dichter hin- und herwerfende Ungewißheit. Wie in seiner Liebeslyrik, so fehlen auch hier die Beziehungen auf die politischen Verhältnisse nicht: der Tod des Marullus würde ihn mehr schmerzen als der erfolgte Untergang des Vaterlandes, und bitter klingt seine Frage, ob es nicht gleichgültig sei, welches Joch man ertrage, das der fremden oder der einheimischen Tyrannen. Ungetrüb von solchen düsteren Klängen ist eine seiner schönsten Elegien an einen verwandten Freund: er selbst durch die Geliebte an die Stadt gefesselt, der Freund auf dem Lande, ein Lied zur Leier singend und dabei von der Dryade belauscht, die mit der Hand das Haar wegstreicht, um dem Sange besser folgen zu können, und die dann zu dem eingeschlafenen Sänger hinschleicht, sich über ihn beugt, ihn küßt oder ihm mit einem Zweige Kühlung zufächelt. Alle diese Dichtungen sind unmittelbar aus dem Leben herausgewachsen; aber auch da, wo Ariost in der Form von fremden Vorbildern abhängig ist und nach dem Muster Catulls oder Politians arbeitet, verliert er diesen Zusammenhang mit der Wirklichkeit nicht. Gelegenheitspoesie im besten Sinne wie in fast allen seinen Dichtungen gibt er auch in der Trauerode auf seinen Vater: schlicht, ohne rednerischen Schmuck, in gefaßter echter Trauer nimmt er von dem geliebten Toten Abschied. In das Joch der höfischen Gelegenheitsdichtung mußte sich der Tyrannenhasser einspannen, sobald er Fürstendiener geworden war; sein Hochzeitsgedicht auf Lukrezia Borgia stellt dem aufstrebenden Ferrara das herabgekommene Rom gegenüber, dem nun noch seine letzte Perle geraubt wird. Aber selbst in diesem Paradestück verleugnet sich Ariost nicht; denn auch hier bewährt sich die lebensvolle Kraft

die seine anderen Gedichte auszeichnet. Allerdings lernt man ihn ganz nur dann kennen, wenn er der höfischen Fesseln ledig ist. Da treten seine Vorzüge greifbar heraus: klar angeschaute und keck hingestellte Bilder, Belebung der Stimmungslirik durch reizvolle Einzelzüge, Freimut im Aussprechen des ihn anfliegenden Gedankens, Frische und Urwüchsigkeit der Darstellung. Wie lebhaft er sich die Dinge vorstellte, zeigen auch seine Vergleiche, so etwa, wenn der Landmann beim Gewitter Schutz unter einer Eiche sucht, und diese dann zu seinem Entsetzen vom Blitze getroffen wird.

Daß die meisten der lateinischen Dichtungen Ariosts um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts entstanden sind, wurde schon angedeutet; später verfaßte er nur kleinere, aber oft anziehende Stücke, namentlich Grabschriften. Lediglich einmal als höherer Dreißiger hat er noch die lateinische Elegie benutzt, um ein wichtiges Bekenntnis abzulegen. Da berichtet er von „seinen wechselnden Neigungen“ (dies die Überschrift) und zeigt, wie er ist, und wie er verbraucht werden will.

Als Grundzug seines Wesens stellt sich die Unrast heraus; er kann in keiner Lage längere Zeit aushalten. Heute jagt er diesem, morgen jenem Schätzchen nach. Von der Rechtsgelehrsamkeit wendet er sich zur Poesie, und da er hier den erwarteten Lohn nicht findet, tritt er in den Hofdienst, um diesen dann mit dem Soldatenleben zu vertauschen. Aber auch das Kriegshandwerk stößt ihn bald ab, und mächtig fühlt er sich zu den stillen Freuden des ländlichen Lebens hingezogen. Weiter wird die Metamorphose nicht aufgerollt; der Dichter kehrt vielmehr zu seinem Ausgangspunkte, den Liebeshändeln, zurück und sucht das Dauernde innerhalb dieses Wandels festzustellen: trotz seines unsteten Sinnes hat nämlich ein es Bestand, seine Liebesglut, die unverändert bleibt, wenn auch die Gegenstände seiner Neigung wechseln.

Eine Nebeneinanderstellung Ariosts und des älteren Strozza lehrt, daß sich in der Form ein entscheidender Wandel vollzogen hat. An die Stelle des behaglichen Ausspinnens, der breiten Fülle ist ein zusammenfassendes Verfahren getreten. Dem entspricht es, daß die lyrischen Maße stärker in den Vordergrund rücken: die Notwendigkeit, den Gedanken innerhalb einer Strophe zu Ende zu führen, zwang zur Abrundung. Das für die Blütezeit bezeichnende Streben nach Ausgeglichenheit, nach Gleichmaß

äußert sich also, im Gegensatz zu der Weise des 15. Jahrhunderts, auch bei Ariost, ähnlich wie bei Sannazar. Nicht minder ist dies bei dem Sohne Tito Vespasiano Strozzi, bei Ercole Strozzi (Hercules Strozza) der Fall.

In Titus' Gedichten läßt sich ein Teil des Entwicklungsganges seines Sohnes verfolgen. Geb. 1471, wurde er von dem Vater mit aller Sorgfalt erzogen, und die Grundsätze, nach denen dies geschah, hat der Alte im Liede hübsch auseinandergesetzt: im Sommer ließ er dem Knaben volle Freiheit, damit er die Freuden der Jagd, des Vogel- und Fischfangs voll auskostete; sobald jedoch der Winter angebrochen war, mahnte er ihn, die begonnenen Studien wieder aufzunehmen, und hielt ihm das zu erstrebende Ziel vor: da er zum Waffenhandwerk nicht geeignet sei, solle er durch erlesene Geistesgaben den Ruhm des Geschlechtes mehren und sich so der Ahnen würdig erweisen. Die Hoffnungen des Vaters wurden nicht getäuscht: die Fähigkeiten des Jünglings entwickelten sich in glänzender Weise. 1498—1506 übernahm er als Stellvertreter des Titus das Amt des Giudice de' Savi; nach des Vaters Tode gab er es jedoch auf, und zwei Jahre danach (24. Mai 1508) verheiratete er sich mit einer der schönsten Frauen Ferraras. Aber schon nach zwei Wochen fand man ihn auf der Straße, von Dolchstichen durchbohrt, und da der Herzog Alfonso die Aufdeckung des Verbrechens nur lässig betrieb, vermutete man mit Recht in ihm den Anstifter der durch eifersüchtige Wallungen veranlaßten Bluttat.

Der tragische und frühzeitige Tod des hochbegabten Mannes hat um sein Haupt einen Glorienschein gewoben. Wie der Vater, so hatten auch die Zeitgenossen das Höchste von ihm erwartet; die berühmte Stanze, die Ariost in seinem ewigen Gedichte dem Hercules Strozza widmete, liefert dafür das beste Zeugnis. Unwillkürlich beeinflußte das wahrhaft poetische Geschick des Dichters auch das Urteil über sein Schaffen. Es ist jedoch nötig, beide Gebiete auseinanderzuhalten, wenn ein sicheres Bild der dichterischen Leistungen erzielt werden soll.

Einen breiteren Raum als bei seinem Vater nimmt bei Hercules Strozza die geistliche Lyrik ein, ohne daß in den religiösen Hymnen, Oden und Betrachtungen ein stärkerer Herzenston vernehmbar wäre. Unter seinen Gelegenheitsarbeiten ist um seines Gegenstandes willen das an Lucretia Borgia gerichtete Trauergedicht auf den Tod Cäsar Borgias bemerkenswert, aber

mehr als dieses, mit mythologischem Prunk überladene und hart an die Grenze des unfreiwillig Komischen streifende Stück zieht der von innig-dankbarer Kindesliebe eingegebene Grabgesang auf den Vater Titus an: es ist etwas Herzbewegendes in der Art, in der der Sohn nach Worten des Dankes dafür sucht, daß ihn der Heimgegangene als sicherer Führer über die Niederungen des Erdenlebens zum Unvergänglichen emporgehoben hat:

*„Quas tibi, quas igitur referam, pater optime, grates?
Te duce plebeio grege separor astraque adibam
Te monstrante viam, sine te iam limite recto
Excutor, veluti docto spoliata magistro,
Huc illuc agitur nimbo turbine pinus.“*

Handelt es sich hier um den Ausdruck wahrer Empfindung, so gewinnt der höfische Prunk bei einer anderen Gelegenheit wieder die Überhand. Zu den Modeformen der neulateinischen Dichtung Italiens gehörten die Jagdszenen, für die schon bei Adrian von Corneto ein Beispiel gegeben wurde. Auch Hercules Strozza versucht sich auf diesem Gebiet: er schildert mit unverächtlicher Virtuosität eine angeblich durch Karl VIII. (von Frankreich) veranstaltete Jagd, an der sich nicht bloß die Großen, sondern auch die Dichter beteiligen, ähnlich wie wenig später bei der gleichen Behandlung des Gegenstandes durch Guido Postumus.

Indessen auch bei Hercules Strozza ruht, wie bei dem Vater, der Hauptnachdruck auf der Liebeslyrik. Sie bewegt sich vorwiegend in rhetorischen Bahnen: mit dem Aussprechen seiner durch die Notwendigkeit der Verheimlichung noch gesteigerten Liebesleidenschaft wechseln Klagen über Nichterhörnung, über die strenge Beaufsichtigung der Geliebten, über ihre Unbeständigkeit und Undankbarkeit. In Einzelfällen gelingt es ihm, das Rhetorische durch sinnlich Bildmäßiges zu ersetzen. So sieht er seine Schöne im Kahn davonfahren und bittet vergeblich den Ruderknecht um Aufnahme; er vergegenwärtigt sich die Geliebte, wie sie nach seinem Tode am Grabe steht und ihn beklagt (ähnlich wie Sannazar); er führt sein eigenes arbeitsreiches Leben in anschaulichen Einzelzügen vor, um darzutun, daß er nicht imstande ist, zu der kranken Geliebten zu eilen; er schildert die Stunde, da er endlich Erhörung findet. Auch Nebengestalten stellt er greif-

bar hin, so namentlich die Mutter, die der Geliebten Tag und Nacht aufpaßt, die an sie gesendeten Briefe zerreißt und wie ein hyrkanischer Tiger wütet. Allein er vermag das begonnene Bild nur selten festzuhalten; meist drängen sich Betrachtungen und Geständnisse dazwischen, und gerade in diesen schließt sich das Wesen der Persönlichkeit am unmittelbarsten auf. Er entwickelt sein Lebensideal und nennt seine Leitsterne: Religion, Vaterlands- und Verwandtenliebe, Freundschaft; er blickt sehnsüchtig nach dem goldenen Zeitalter aus, wo noch keine Ehefessel die Liebe beschränkte; er beklagt es, daß er über den zeitraubenden Staatsgeschäften die Muse vernachlässigt und seine Gedichte daher nicht genügend ausgefeilt hat: der dichterische Nachruhm, auf den er nun verzichten zu müssen glaubt, erscheint ihm als das einzig Erstrebenswerte und Bleibende, während alles Andere der Vergänglichkeit anheimfällt:

*„Ah demens, qui res alienaque commoda nullo
Munere praetulerim, Calliopaea, tibi! . . .
Saxa cadunt et dura annis volventibus aera,
Effugit has fati musa diserta vices.“*

Das persönliche Geschick des Hercules Strozza hat wohl ebenso wie das lebendige Wort Ariosts dazu beigetragen, daß lange Zeit über dem Sohn der Vater vernachlässigt worden ist. Daher wird ein Vergleich zwischen beiden gerechtfertigt sein. Titus Strozza hat unausgesetzt an seinen Gedichten gefeilt; der Sohn scheint in diesem Punkte das Beispiel seines Vaters nicht befolgt, sondern sich mit dem von dem ungestümen Feuer des Inneren diktierten Wurf zufrieden gegeben zu haben. Trotzdem trägt sein Schaffen mehr den Charakter der Ausgeglichenheit als das seines Vaters. Insbesondere vermeidet er das, was die Gedichte des Titus schädigt: wenige Ausnahmen abgerechnet, hat er die Überfülle des antiken Zierrates auf ein erträgliches Maß gebracht und die äußerliche Aufheftung dieser Bestandteile vermieden. Bei alledem aber steht Hercules doch hinter seinem Vater zurück; die künstlerische Kraft der Veranschaulichung bewegten Lebens ist bei ihm nicht im gleichen Maße vorhanden. Man möchte sagen: Hercules verhält sich zu Titus wie dieser zu Pontanus.

Die wahrhaft schöpferische Periode der neulateinischen Dichtung Ferraras ist durch die Namen der beiden Strozzas und Ariosts bezeichnet. Immerhin kann auch eine Auswahl einzelner Dichter-

persönlichkeiten zweiten und dritten Ranges nicht entraten, wenn die Grundlinien mit einiger Sicherheit hervortreten sollen.

In den Kreis des Hercules Strozza gehört dessen älterer Zeitgenosse Ludovicus Bigus Pictorius (1454—1520), und es wird wohl nicht zweifelhaft sein, daß er auch von den Dichtungen des älteren Strozza wichtige Anregungen erhalten hat. Gleichwohl ist er eine selbständige Persönlichkeit, und seine Liebesdichtung zeichnet sich durch eigene Züge aus. Die fünf Bücher seiner Elegien (1491) hat er Candida genannt nach der Frauengestalt, die namentlich die drei ersten Bücher beherrscht. Die in diesem Gedichtbuche enthaltene Geschichte seiner Liebe durchläuft die gewöhnlichen Stadien: Werbung und Vergegenwärtigung der Geliebten, Abweisung und Liebespein, dann Erhörung und ein allerdings durch Nebenbuhler sowie durch andere Störungen getrübtcs Glück. Das ganze Werk hinterläßt einen zwiespältigen Eindruck. Neben bloß Rhetorischem finden sich Übertreibungen und Schulfuchssereien; vieles ist nicht angeschaut, sondern nur erdacht. In anderen Elegien scheint jedoch die zugrundeliegende Empfindung echt zu sein. Auch gewinnt man zuweilen den Eindruck, als ob wirkliches Geschehen festgehalten worden wäre. So wenn der Poet fürchtet, daß seine Geliebte durch eine lange Seefahrt von ihm getrennt werden könnte, und wenn er sich nun überlegt, ob er selbst ihren Vater veranlassen soll, die Reise allein anzutreten, oder ob es sich mehr empfiehlt, auf die Geliebte einzuwirken, damit sie durch Bitten den Vater erweicht. Wie dieser Erguß durch seine Lebenswahrheit, so wirken andere Erfindungen durch ihre Gestaltung. Artig malt der Dichter sich aus, wie er an den Ufern der Etsch gemeinsam mit Candida Liebe und Natur genießen wird; die Strafrede an den Haarkünstler, der so kühn gewesen ist, Candidas schöne Locken zu scheeren, und die Versicherung, daß ihr Reiz trotzdem für ihn unverändert bleibe, entbehren trotz des übertreibenden Stiles nicht ganz der Anmut. Und besonders hübsch ist das folgende Motiv ersonnen und gestaltet worden: vor dem Hause der Candida steht eine Eiche, die dem Liebhaber den Blick sperrt; er beschwört sie, sich von dort weg in den Wald zu begeben, und aus dieser Vorstellung erwächst ihm ein ganz anschauliches Bild: „Hier bei der laubumrauschten Grotte kannst du glücklicher leben, wo der schattige Quell mit durchsichtigem Wasser einherschleicht.“ Auch sonst wird in der Sammlung manches fein herausgearbeitet, so hat Pictorius ein Traumbild,

in welchem Apollo ihn der erotischen Dichtung entfremden und für den Heldensang gewinnen will, während Venus ihn zum Liebeslied zurückführt, psychologisch gut begründet. — Im vierten und namentlich im fünften Buche tritt die Titelheldin zurück, doch schweigt die Liebesdichtung keineswegs, und in einem schönen Liede bekennt der Dichter das Erwachen einer neuen Neigung. Aber auch fremde Liebesangelegenheiten werden, wie schon früher, behandelt. Der Dichter will zu Pferd auf das Land, das Pferd scheut, er kann es nicht vorwärts bringen, da sieht er die Geliebte eines Freundes weinend am Wasser sitzen. Er staunt über ihre Schönheit. Als er sie nach dem Grunde ihrer Tränen fragt, klagt sie über die lange Abwesenheit ihres Geliebten. — Verhältnismäßig selten kommt die Lebensfreude zu Wort. Doch sehen wir einmal den Dichter bei Lieb und Wein, wo Küsse mit reichlichen Becherspenden abwechseln, bis sein Haupt taumelt, bis er das Chaos und zwei Sonnen sieht, die Decke sich bewegt, der hohe Palast schwankt, und der Diener vier Augen hat. Auch der sinnliche Liebesgenuß spielt nur eine geringe Rolle, und wo er im Mittelpunkt steht, wird jede krasse Färbung vermieden und eine Idealisierung angestrebt. Trotzdem aber sind dem Dichter bald Bedenken über die von ihm eingeschlagene Richtung aufgestiegen. Das zeigt sich schon in seiner zweiten Sammlung, den „zusammengerafften Gedichten“ (1492). Sie enthält zwar noch einige Liebesgedichte, aber ihre gleichgültige Ausführung beweist, daß der Verfasser nicht mehr mit dem Herzen bei der Sache war. Mehr als die Liebe wird jetzt die Freundschaft betont, gegen Neider gekämpft, wobei der Dichterstolz des Poeten noch stark hervortritt; namentlich aber hält Pictorius die Eindrücke fest, die sich ihm aus der Betrachtung des Menschenlebens ergeben. Sie tragen überwiegend düsteres Gepräge. Die bezeichnendsten dieser Äußerungen sind an Picus von Mirandola gerichtet; es war wohl namentlich dessen Einfluß, der Pictorius von der Liebeständelei abgezogen und für eine ernstere Richtung gewonnen hat. Schon in der eben besprochenen Gedichtsammlung findet sich das entscheidende Anzeichen der vollzogenen Wandlung. Pictorius mahnt sich, den bisherigen Studien den Abschied zu geben und seinen Geist der heiligen Schrift zuzuwenden; „endlich erblickt die bisher umwölkte Seele den rechten Fußsteig; endlich schüttelt sie Traum und Finsternis ab“. Das Zeugnis der völligen Abkehr von der früheren Sinnesweise liegt in dem dritten

Gedichtbuche des Pictorius vor, den „drei Büchern christlicher Werkchen“ (1496). Aus dem Liebessänger ist ein Bußprediger geworden. Neben den oft gerügten Sünden geißelt er Pharisäertum und astrologisch-deterministischen Wahn; seine Strafreden eröffnen lehrreiche Einblicke in die Sitten oder Unsitten seiner Zeit. Zugleich läßt er aber erkennen, wie die neueingeschlagene Richtung ihn zur Einkehr in das eigene Innere veranlaßt hat: die Wunder der Natur überzeugen ihn von der Größe Gottes und der Kleinheit des Menschen; die Beobachtung des Treibens der Ameisen regt ihn zu nachdenklichen Betrachtungen über Sinn und Zweck des Lebens an; durch den Anblick des gestirnten Himmels wird in ihm der Glaube an die weise Voraussicht Gottes, die Gesetzmäßigkeit alles Geschehens und der Entschluß zu unbedingter Ergebenheit in Gottes Willen erweckt. Ein kräftiger Hauch belebt die Sprache, rhetorische Fragen verleihen ihr einen stürmischen, drängenden Charakter; da alles etwas aus dem Groben herausgehauen ist, vermögen auch die prosaischen Wendungen den Gesamteindruck nicht zu gefährden. Lebendig tritt jedenfalls überall die sprechende Persönlichkeit heraus. Der heutige Beurteiler wird nicht wie Gyraldus, der Kritiker des 16. Jahrhunderts, diese letzten Gedichte hinter der Liebespoesie des Pictorius zurückstellen, sondern mindestens beiden den gleichen Wert zuerkennen. In Deutschland sind die christlichen Gedichte durch eine Ausgabe des Beatus Rhenanus verbreitet worden und haben sicher viele Leser gefunden, wie denn noch Sibers Passionale Gedichte von Ludovicus Bigus Pictorius bringt. Siber schöpfte auch aus den Sammlungen, die Bigus Pictorius dem zuletzt besprochenen Gedichtbuch folgen ließ und die die Dauer seines Sinneswandels bezeugen. Seinen „Epigrammen auf Christi Leben“ (1513) schickte er 1514 „Hymnen auf die himmlischen Großen“ nach; „heilige und satirische Epigramme“ schlossen sich im gleichen Jahre, „vier Bücher moralischer Epigramme“ 1516 an. Alle diese späteren Dichtungen bewegen sich durchaus im Geleise der „christlichen Werkchen“.

Einen anderen Charakter trägt das Schaffen des Caelius Calcagninus. Wohl stand er den religiösen Fragen nicht gleichgültig gegenüber; er ist zeitlebens ein heftiger Gegner der Reformation geblieben. Aber sein poetisches Bemühen bewegt sich im wesentlichen innerhalb der Vorstellungen des Altertums. Celio Calcagnini wurde 1479 in Ferrara geboren, diente im Heere

Maximilians I. und Julius' II., übernahm dann mehrfach diplomatische Missionen im Auftrage des Hauses Este und lebte schließlich als Domherr und Professor der schönen Wissenschaften bis zu seinem Tode (1541) zu Ferrara, in zahlreichen Schriften eine ausgebreitete, wenn auch nicht immer geschmackvolle Gelehrsamkeit entfaltend. Mit deutschen Humanisten und Gelehrten kam er wiederholt in Berührung; Hutten besuchte ihn im Winter 1516/17 in Ferrara.

Obleich Calcagnini die äußere Form in der Gewalt hat und namentlich die lyrischen Maße mit Gewandtheit handhabt, weisen seine Arbeiten eine starke Ungleichmäßigkeit auf. Zuweilen gibt er Gelegenheitsdichtung im besseren Sinne des Wortes, während anderes gleichgültig bleibt. Ein ganz lebensvoller Monolog führt ihn uns vor, wie er sich hat verleiten lassen, ein städtisches Amt anzunehmen, und es nun bitterlich beklagt, daß er das friedliche Verborgensein mit den Unannehmlichkeiten einer öffentlichen Stellung vertauscht hat. Wie dieses Bekenntnis so scheint auch ein glühender Liebeserguß auf Erlebtem zu beruhen. Kleine mythologische Epigramme erinnern an Sannazars Erfindung. Namentlich zieht Calcagnini durch seine Vorliebe für die bildende Kunst an; er erhebt Raffael bis zur Göttlichkeit; in einer später viel nachgeahmten Einkleidung versinnbildlicht er die Naturwahrheit antiker Kunstwerke. Wie gänzlich er sich aber auch vergreifen kann, lehrt eine Heroide; da schreibt Massinissa an die dem Untergang geweihte Sophonisbe und sucht ihr durch unsäglich abgeschmackte Trostgründe die Furcht vor dem Tode zu benehmen. Zwei Monologe der Penelope weisen ebenfalls einige Schulfuchsereien auf, erheben sich aber nach Anlage und Ausführung höher: in den beiden ersten Nächten stimmt Penelope, während sie das Gewand webt, eine rührende Klage um Odysseus und ihr eigenes Geschick an, und die Natur bietet ihr die Farben zur Ausmalung ihres Leides: „Der Frühling“, sagt sie z. B. „schmückt die Felder mit Veilchen und mit goldenen Blumen, aber über mich hat sich der Winter mit nassen Flügeln gebreitet, und in der eiskalten Brust starrt der Frost“. Am freiesten bewegt sich Calcagnini in kleinen Erzählungen, so in der Elegie: „Spiel der Nymphen zur Zeit des Schnees.“ Ein Ausflug in die Vorberge der Alpen wird ihn vielleicht angeregt haben, die Nymphen einmal in dieser ganz ungewohnten Umgebung zu zeigen; da haben wir eine fröhliche Schneeballschlacht, Sturz und

Entblößung einer Nymphe, allgemeines Gelächter, schließlich Flucht der ganzen Schar vor den herannahenden Satyrn und Waldgottheiten.

Die Weltanschauung, die in den späteren Schriften des Ludovicus Bigus Pictorius zur Herrschaft gelangte, bezeichnet auch das Lebenselement des Lilio Gregorio Giraldi (Gyraldus). Als Kritiker ist dieser schon wiederholt genannt worden; sein 1551 veröffentlichter Dialog: „Die Dichter unserer Zeiten“ stellt, freilich ohne rechte Auswahl, die meisten lateinischen Dichter des 15. und 16. Jahrhunderts zusammen und sucht zu einem summarischen Urteil über den einzelnen zu gelangen; allerdings macht sich bei der Abschätzung des Wertes der einseitig-kirchliche Standpunkt Giraldis allzu verengend geltend. Giraldi, 1478 in Ferrara geboren, war ein Freund Calcagninis und des älteren Ferraresen Tebaldeus, und eigentlich müßte er wie dieser der römischen Blüteperiode eingereiht werden, denn seine schönste Zeit hat er als Günstling Leos X. und Clemens' VII. im lebhaften Verkehr mit den Größen des römischen Dichterkreises in der ewigen Stadt verlebt. Durch den *sacco di Roma* seines Besitzes beraubt, floh er zu dem ihm geistesverwandten jüngeren Pico, wurde Zeuge von dessen gräßlicher Ermordung, rettete selbst nur mit Mühe das Leben und barg sich dann in seiner Heimatstadt, wo er nach langem Siechtum 1552 starb. Als der erste, der mit selbständigem Urteil eine zusammenhängende Literaturgeschichte der neulateinischen Poesie Italiens angestrebt hat, darf Gyraldus in einer Darstellung wie der vorliegenden nicht fehlen; seine eigenen poetischen Versuche würden ihm darin kaum einen Platz sichern. Wohl seiner römischen Zeit gehören noch die Liebesgedichte an. In Oden an Amor und Venus klagt er nach der herkömmlichen Art über die Grausamkeit der Liebesgottheiten und wandelt die gleichen Motive wiederholt spielerisch ab; die Lüfte fordert er in leidlichen Hendekasyllaben auf, seine Seufzer zu der Geliebten zu bringen und sie dadurch zu erweichen. Etwas höher als diese Erotik und spätere Gelegenheitsgedichte steht ein nach dem *sacco di Roma* geschriebener poetischer Brief an Tebaldeus; da berichtet Giraldi von seinem traurigen Geschick und der vergeblichen Suche nach einer sicheren Zuflucht. Daß ihm sein Unglück die Feder in die Hand drückt, erkennt man wohl, aber der schematische Aufbau verrät den prosaischen Gelehrten: Giraldi zählt charakterisierend alle seine Dichterfreunde auf,

die ihm sicher helfen würden, wenn sie dazu imstande wären, und die fortgesetzte Wiederkehr der gleichen Einkleidung wirkt ermüdend; nur die Ratlosigkeit des Umgetriebenen kommt gut zum Ausdruck:

*„Heu, quid agam? rursus ne senex juga prima subibo
Invalidusque aegerque? an rursus tecta Quirini
Excisamque petam Romam disjectaque Jana,
Rursus ut imperium patiar dominosque superbos?“*

Giraldi hat noch die Tage erlebt, da die von ihm registrierte lateinische Poesie langsam zu verfallen begann. Ganz in diese Zeit des Niederganges führt Giambattista Pigna (geb. in Ferrara, wie es scheint, 1530, stirbt ebenda 1575). Von den älteren Ferraresen erinnert er am meisten an Calcagnini, dessen Gedichte er zusammen mit denen Ariosts und seinen eigenen herausgegeben hat. Im Schaffen macht sich bei ihm überall die Sprödigkeit seiner Natur geltend, nur selten vermag er sie zu überwinden. Seine Liebesoden zeigen wenig eigene Züge; lediglich das Schwelgen im Liebesleid mag man allenfalls als etwas Besonderes bezeichnen. Doch werden auch solche selbständige Ansätze durch pedantische Gelehrtheit gestört. „Warum beweinst du mich, den du verdirbst?“ redet er die Geliebte an; „nicht mein Tod bewegt dich, sondern bloß die Tatsache, daß dich nach meinem Tode niemand mehr mit Lobsprüchen erheben wird. Mit mir gehst du zugrunde. So hat Helena Hektors Tod nur deshalb beklagt, weil sie nun ihres einzigen Beschützers in Troja beraubt war.“ Stärker fesselt er, wo er sich dem Eindruck des Augenblicks überläßt. So in kleinen Monologen: der Liebhaber fordert seine Hyella auf, in der schweigenden Nacht die Mutter zu täuschen und zu ihm zu kommen; oder der Dichter sitzt am Fenster, und er, der Einsame, muß mit bitterem Neid sehen, wie am gegenüberliegenden Fenster ein junges verliebtes Ehepaar immer mehr sich steigende Liebkosungen austauscht. Unter den übrigen zahlreichen, meist lyrischer Form sich bedienenden Gedichten befindet sich wenig Bemerkenswertes; auch eindrucksvolle Gegenstände wie einen Trostversuch beim Tode des Flaminius und die Klage über das Kriegselend vermag er nicht einheitlich zu gestalten. Daß Vorwürfe aus dem klassischen Altertum nicht fehlen, wird man bei dem Gelehrten selbstverständlich finden; neben Oden an Flora, Pan, Cybele ziehen

hauptsächlich seine Satiren an, Stücke, die ihren sonderbaren Namen wohl deshalb führen, weil sich die Handlung meist in der Welt der Satyrn bewegt. Erzählungen wechseln mit Monologen; Silvanus sucht Galathea vergeblich zur Liebe zu bewegen; der Cyklop Polyphem fängt die Nymphe Pantagia in einem Netz, in das er nachher selbst gerät. Eine von Herkules verschmähte Nymphe beklagt sich in leidenschaftlicher Rede. Diese und verwandte Erzählungen, bei denen der sonst gegen unkeusche Poeten strenge Dichter Schlüpfrigkeiten nicht immer vermeidet, sind in ganz flüssigen Hexametern und Distichen geschrieben und können wohl als das Beste bezeichnet werden, was Pigna geschaffen hat.

So wenig sich Pigna mit den literarischen Größen seiner Heimatstadt messen kann, er hält doch den Zusammenhang mit ihnen fest und darf daher unter den Vertretern der neulateinischen Lyrik Ferraras nicht fehlen. Allerdings entspricht dieser Ausklang nicht dem großen Zuge der Entwicklung, die durch ungewöhnliche Dichterpersönlichkeiten ebenso wie durch die Gunst der Umstände gefördert wurde. Ähnlich günstig wie in Ferrara lagen die Umstände in Florenz. Und noch enger als das Verhältnis der ferraresischen Literatur zu den Este ist hier zeitweise der Bund zwischen der Poesie und dem medicäischen Herrscherhause, das seit Cosmus von Medici die neulateinische Dichtung mittelbar und unmittelbar angeregt hat.

Sechstes Kapitel.

Florenz.

Von den Gelehrten, die Cosmus von Medici um sich versammelte und mit königlichem Sinne förderte, sind außer Niccolo de'Niccoli die meisten schon genannt worden. Ihnen gesellt sich noch Marsilio Ficino zu (1433—1499). Der empfängliche Geist des Cosmus war durch den griechischen Apostel Platos Georgios Gemisthos Plethon für den Philosophen gewonnen worden, und um das Studium Platos zu fördern, stiftete er eine „platonische Akademie“, deren Seele Ficino war. Zu den Mitgliedern dieser Akademie zählte Christoforo Landini (1424—1504), zuerst Lehrer der schönen Wissenschaften an der Universität, dann längere Zeit Kanzler der Signoria. Als Philosoph, als Erklärer des Horaz, Virgils und namentlich Dantes, als Berichterstatter über die wunderlichen Ausdeutungen der „Aeneis“, wie sie dem die Akademie beherrschenden Geiste entsprachen, ist er bekannt geworden; für die vorliegende Darstellung kommt er nur als lateinischer Dichter in Betracht. Seine Elegiensammlung: „Xandra“ führt ihren Namen nach der Geliebten Xandra oder Alexandra, an die die Gedichte gerichtet sind, oder von der sie sprechen. Wie sehr die Schöne sein Denken beherrscht, ergibt sich daraus, daß ihr Bild auch da immer wieder auftaucht, wo andere Gegenstände behandelt werden; wenn der Dichter Naturschilderungen entwirft, wenn er die Heimatstadt Florenz und ihre Helden verherrlichen will, kehrt er doch stets zu den Liebesweisen zurück. In welche Formen die Leidenschaft eingekleidet wird, möge an den wichtigsten Beispielen gezeigt werden. Er sucht die Unnahbare durch mahnende Worte zu erweichen: Venus hat die allzu Spröden durch Verwandlung in Stein bestraft; sie soll sich durch solches Beispiel warnen lassen! Ein Freund fragt ihn, wes-

halb er so abgemagert, weshalb er so blaß ist, weshalb der Schlaf ihn flieht, und ein Tränenstrom seinen Augen entquillt. Seine Antwort lautet, daß die unerhörte Liebesqual daran schuld ist; der Freund, meint er, würde auch lieber die Qualen des Prometheus und des Tantalus erdulden als solchen Liebesbrand. Dann aber wendet er sich von dem Angeredeten plötzlich an Xandra selbst und bittet sie um Erhörung; „was ist es für dich“, fragt er, „für ein Lob, was für ein Ruhm, mich zu verderben? Wer soll, wenn ich sterbe, dein Rosenantlitz, deinen Schwanenhals, deine Hände und deine schwarzen Augen besingen?“ Ähnliche Klagen, Bitten und Mahnungen, meist mit warnenden Beispielen aus dem Altertum versehen, begegnen wiederholt, und der Dichter hält es für unmöglich, die in ihm tobende Glut zu dämpfen; der Freund — es ist Bartholomäus Scala, der Schwiegervater des Marullus, — soll darauf verzichten, ihm Maß in der Liebe zu predigen; auch die berühmten Liebenden im Altertum, die nun einzeln aufgezählt werden, sind ihrer Leidenschaft rücksichtslos gefolgt: „*Ergo, Scala, meo leges imponere amori, Desine!*“ Schließlich muß aber doch Xandra den glühenden Liebhaber erhört haben, denn in einem, wieder mit allem mythologischen Pomp ausgestatteten Bittgesang wird Diana aufgefordert, der Geliebten in den Geburtswehen beizustehen, ihre Schmerzen zu mildern und den schönen Knaben gütig anzunehmen. Poesie und Liebe verschmelzen dem Dichter zu einem Ganzen; sein Lebensideal entwickelt er, indem er sein Streben dem zwecklosen Gebaren der Habsüchtigen entgegenhält. Ihn treibt nicht die unbefriedigende Gier nach Gold, er will sich allein den Musen weihen und in ihrem Dienste seine Xandra besingen:

„*Verum agite, o Musae, mihi maxima numina Musae,
Jam liceat vestro pellere fonte sitim.
Me vestrum ventura aetas cognoscat alumnum,
Eductum vestris sentiat esse iugis.*“

Daß Landinus gelegentlich auch auf die ältere erotische Poesie zurückgreift, nimmt nicht wunder; ein Sonett Petrarcas dichtet er lateinisch nach, die mit dem gleichen Schlußgedanken spielende Form möglichst wahrend. — Auch zur Trauer rührt der Poet seine Leier; unter diesen Nachrufen (*eulogia*) steht ein Grabgesang auf den Bruder am höchsten mit beständiger Anrede an den Verstorbenen, zuletzt auch an sich selbst. Das Familiengefühl

scheint überhaupt bei Landinus stark entwickelt zu sein. Zu dem schon erwähnten Bartholomäus Scala redet der Dichter stolz und bescheiden von seinem Geschlechte:

„*Nam licet ex humili populo me surgat origo,
Casta tamen semper et sine labe fuit.*“

Er rühmt namentlich seinen Großvater, den Dichter Francesco Landini, und erzählt, wie dieser infolge des Neides der unterirdischen Gottheit, die ihm die Sangesgabe mißgönnt habe, blind zur Welt gekommen sei; nach gebührendem Lob von Francescos Poesie mustert er auch die anderen Vorfahren und geht zuletzt auf sich selbst und seinen Dichterberuf ein. Die Freunde des Dichters lernt man ebenfalls kennen; außer Scala erscheint namentlich der große, Landinus geistig nahestehende Leo Battista Alberti; zu ihm schickt der Poet (nach dem Muster der Antike) sein Büchlein mit einem zierlichen Begleitbrief in Hendekasyllaben. Auch das Verhältnis des Dichters zum Hause Medici spielt eine Rolle. Mit hohem Preis bedenkt Landinus die Tätigkeit des Cosmus von Medici. Weniger zufrieden scheint er mit dessen Sohne Piero zu sein. In einem an ihn gerichteten Gedicht erzählt er, wie ihm in der Nacht Calliope erschienen sei und sich über den Undank von Florenz beklagt habe. Um der Arnostadt willen hätten die Musen Griechenland und den Parnaß verlassen und das Wasser des Arno geheiligt, damit Florenz berühmte Sänger hervorbringe. Solche seien in Dante, Petrarca, Boccaccio, Coluccio Salutato erstanden; Leonardo Bruni, dem Landinus eine poetische Grabschrift gewidmet hat, wird hier nicht genannt. Neuerdings seien nun noch zwei andere dazugekommen: Marsuppini und Poggio, und in einer Empfehlung für diesen läuft das Traumbild aus. Obgleich Florenz überall den Hintergrund von Landinus' Schaffen bildet, wirft der Dichter doch auch einen Blick auf Rom, und wie Enea Silvio, so fallen auch ihm die zerstörten Bauten und Denkmäler ins Auge. Als ein Beispiel für die Vergänglichkeit alles Irdischen erfaßt er die ewige Stadt. — Gewiß ist nur wenig von den behandelten Dichtungen poetisch, aber die Persönlichkeit tritt doch so lebendig heraus, daß eine stärkere Anziehungskraft erzielt wird.

Jedenfalls steht Landinus erheblich über einem anderen Lobredner der Medici, seinem jüngeren Zeitgenossen Naldo de' Naldi (geb. um 1420, stirbt um 1470). Dieser sucht Cosmus über den Tod

des Sohnes zu trösten, beklagt dann den Verlust des Cosmus selbst unter mancherlei Einkleidungen; in der eigentlichen Trauerlegie gibt nicht bloß Cosmus' Sohn und Nachfolger Piero sondern auch das Vaterland dem verzweifelten Schmerz Ausdruck. Dann gestaltet er die Beschreibung von sieben Planetenbildern, die Pieros Sohn Lorenzo aufgestellt, zu einem Hymnus auf die Leistungen des Hauses Medici aus, und schließlich wird auch noch Lorenzos Sohn, Leo X., angesungen. Vier Geschlechter werden also gefeiert; mehr kann man nicht verlangen. Auch fremde Herrscher bekommen ihr Teil ab; zum Lobe des Hercules von Este muß wie bei Bojardo der Vergleich mit Hercules und dessen Taten herhalten. Nicht bloß zu den Fürsten, sondern auch zu den Dichtern Ferraras hatte Naldi Beziehungen, wie ein Gedicht an Tito Vespasiano Strozzi bezeugt. — In mancherlei Formen hat sich Naldi noch versucht; überwiegend stimmt er die Leier zu Trauerklagen. Eine Elegie auf die ihm durch den Tod entrissene Geliebte verdient trotz ihrer Geschmacklosigkeit erwähnt zu werden, weil sie zeigt, wie auch in der wunderlichen Verwendung antiker Beispiele Italien Deutschland vorangegangen ist. Er will die Schönheit der verstorbenen Geliebten dadurch erweisen, daß er sagt, Paris würde ihr vor den drei um den Apfel streitenden Göttinnen den Preis gegeben haben. Läßt man sich diesen Vergleich noch gefallen, so hält man doch das Folgende kaum für möglich: „Alle drei Göttinnen würden das Urteil ruhig hingenommen haben, und dann wäre das ganze Unglück nicht geschehen, Paris hätte Helena nicht entführt und das Gastrecht nicht gebrochen, Juno würde den Krieg nicht entfesselt haben, Priamus' erhabenes Haus wäre nicht gestürzt worden, und Hekubas Los wäre nicht so jammervoll gewesen.“ Weniger durch ungeschickt aufgeheftete Flicker der Heldensage entstellt ist der Trauergesang auf die schöne, in der frühen Jugend weggeraffte Albiera Albizzi, schließlich in einen Hinweis auf die Vergänglichkeit alles Irdischen auslaufend; die dem gleichen Gegenstand gewidmete Elegie Politians darf man freilich nicht daneben halten. Den Tod zeigt der Dichter der Oberin des Klosters an, in dem Albiera erzogen worden ist; in diesem elegischen Sendbrief bewegt er sich freier als sonst, und ganz artig beschreibt er der Elegie den Weg, den sie zum Kloster zu gehen hat, und lehrt sie, wie sie sich bei der Überbringung der Todesnachricht an die keusche Klosterfrau Annalena benehmen soll. In einem

kleinen persönlichen Geständnis überwindet Naldi ebenfalls das Schematische, das ihn sonst so einengt; er klagt über seine traurige Jugend, über den Verlust von Eltern und Bruder, auch darüber, daß ihm ein feindliches Schicksal die Güter geraubt, und daß sein Drang zu den Musen durch die sorgenbringende Zeit verhindert wird. Aber er will den Kampf mit den Leiden aufnehmen:

*„Praestabo saltem, ne quis tot casibus unquam
Dicere me victum succubuisse queat.“*

Ähnlich Naldi stellten auch andere, ungefähr gleichzeitige Poeten ihre Gaben in den Dienst des Hauses Medici, deutlich ist aus ihren Lobpreisungen zu erkennen, wie sehr die Medici und insbesondere Lorenzo auch diese Seite des geistigen Lebens beherrschen. Den reichlichsten Weihrauch hat Rafaele Brandolini, genannt Lippus (geb. um 1440) in einer umfangreichen Elegie Lorenzo gespendet; wird es der Schmeichelei auch nicht selten zu viel, so muß man doch die ungewöhnliche Gewandtheit in Sprache und Ausdruck anerkennen. Brandolini kann sich in der Verherrlichung Lorenzos und dessen Umwelt nicht genügen; das Bruderpaar Lorenzo und Giuliano feiert er als die neuen, unzertrennlichen Dioskuren, wie das ähnlich ein nichtflorentinischer Dichter, der nach mancher Richtung hin merkwürdige Franciscus Brixianus aus Brixen (vor 1478) getan, der auch der Stadt Florenz seine poetischen Segenswünsche in sapphischer Ode dargebracht hat. Als Sohn von Florenz würdigte Ugolino Verino (1442–1503) geschichtlich und beschreibend seine Heimatstadt in einem großen hexametrischen Städtegedicht. Als Ganzes muß dieses heimatlichen Stolzes volle Werk späterer Betrachtung vorbehalten werden; doch enthält es auch einige lyrische Bestandteile, so namentlich am Schlusse, wo der Dichter bei der Betrachtung der einzelnen Geschlechter von Florenz auch das seine nicht vergißt und dessen Lob verkündet: er weist auf die dichterischen Verdienste seines Sohnes Michael Verinus hin, dessen gnomische, die Banalität oft streifende Zweizeiler dem hier behandelten Gebiet nicht angehören. Und er spricht auch mit einigem Selbstbewußtsein von seinen eigenen Leistungen. Zuletzt wendet er sich an seine Mitbürger und warnt sie vor inneren, den Bestand des Staates gefährdenden Zwistigkeiten. Der größte Teil von Verinus' Lyrik kommt über das

Mittelmaß nicht hinaus; das gilt nicht bloß von seiner, überwiegend der Jugendzeit angehörenden Erotik, sondern auch von seinen geistlichen Dichtungen, auf die er besonders stolz war. Die Persönlichkeit macht sich zu wenig geltend, was deutlich da hervortritt, wo er, gereizt, einmal zur Invektive greift. Wirklich warm wird er erst, wenn sein Verhältnis zum Medicäerhause in Betracht kommt. Er beklagt den Tod des Cosmus, preist dessen Sohn Piero als Mäzen, wobei Landinus ehrenvolle Erwähnung findet; er begrüßt den von seiner gefährlichen Reise nach Neapel zurückkehrenden Lorenzo. Und er widmet diesem ein merkwürdiges, ganz episch eingekleidetes Gedicht: „Das Paradies“. Da wird er nächtens in den Himmel entrückt und hier von dem Geist des Cosmus überall umhergeführt, so daß er nicht bloß alle Wunder und Geheimnisse des Jenseits sehen, sondern auch die Stätten betreten darf, wo zahlreiche Gestalten umherwallen, denen nichts Trauriges anhaftet, obgleich sie nicht, wie die himmlische Schar, vom göttlichen Licht und Glanz umstrahlt werden: es sind dies nämlich die edlen Helden, Gesetzgeber und Dichter des Altertums. Man ersieht aus dieser Nebeneinanderstellung, daß der Dichter seine christliche Gesinnung sehr wohl mit der Begeisterung für die Antike zu vereinen weiß. Es erscheint daher verständlich, daß er das Hochgefühl, mit dem der Florentiner seine Vaterstadt als den eigentlichen Mittelpunkt der Renaissance betrachtete, zu besonders eindringlichem Ausdruck gebracht hat. Da wird das Neuerstehen von Kunst und Wissenschaft gefeiert, wobei Astronomie und Erdkunde sowie deren naher Zusammenhang mit den Entdeckungsreisen hervortreten; der höchste Stolz schwellt aber des Dichters Brust, wenn er der Blüte der bildenden Kunst gedenkt: ein Zeuxis, ein Apelles, ein Phidias kehrt wieder; atmende Gestalten werden von den Bildhauern, den Erzgießern, den Meistern der Tonskulpturen geschaffen. Und es liegt in der Natur der Sache, daß sich das mit der Verkündung der Würde und Macht des Dichterberufes anhebende Preislied schließlich wieder zu dem Geschlecht zurückwendet, unter dessen Führung Heimatstadt und Zeitalter die höchsten Staffeln dieser Vollkommenheit erklimmen haben.

Trotz der epischen Einkleidung darf eine Geschichte der neulateinischen Lyrik an diesem Hymnus auf die Kunstblüte der Florentiner Renaissance und des Zeitalters Lorenzos nicht vor-

übergehen. Aber so bewundernd die neulateinischen Poeten auch zu den Schöpfungen der großen Maler und Bildhauer empor-schauen mochten, sie fühlten sich ihnen gegenüber, wie später auch noch an einem römischen Beispiele zu zeigen sein wird, als Gleichstrebende. Und jeder, der sich im lateinischen Verse versuchte, meinte mit den auf anderen Kunstgebieten Wirkenden in die Schranken treten zu können. Dieser Überzeugung entsprach die außerordentliche Beteiligung: wie in Ferrara ist die Zahl der Poeten dieses Zeitalters ungemein groß: Bartolommeo Scala ist schon bei Marullus genannt; andere sind für uns bloße Namen, so Bartolommeo della Fonte, Braccesi, Alamanno Donati, Alamanno Rinuccini, Giovanni Nesi. Eine besondere Hervorhebung verdient allenfalls Lorenzos Jugendfreund Peregrinus Allius, der auch dem Ficinus nahestand. Er ist 1440 geboren und zwischen 1467 und 1469 gestorben, wie es scheint, zu seinem Glücke, denn vergebens hatte er sich daheim und in Rom mit dichterischen Versuchen emporzubringen gesucht. Inhaltlich bieten seine Verse nicht allzuviel; auch sie ergehen sich in übermäßigem Lob des Medicäerhauses. Der Bettelpoet verleugnet sich allerdings nicht: mehrfach wird eingeschärft, daß allein die Muse imstande sei, die Unsterblichkeit zu verleihen:

*„Felix, qui musas virtutibus addere testes,
Qui studet a memori posteritate coli.
Felix, o nimium felix idemque beatus,
Quem sacra Pieri diligit aura chori.“*

Bedeutender als der Inhalt ist bei Allius die Form: der Vers fließt ihm mühelos, und im Ausdruck läßt sich ein Gefühl für stilistisches Ebenmaß nicht verkennen. Nicht überall, aber doch hier und da wird ein Ton angeschlagen, der Politians Art vorbereitet.

Allein gleichviel! Der Schritt von diesen Halb- oder Viertel-poeten zu dem dichterischen Hauptvertreter des Zeitalters Lorenzos erscheint ungeheuer. Politian, Pontanus, Ariost, in zweiter Linie Tito und Ercole Strozzi — das sind die Höhepunkte, denen die Darstellung der neulateinischen Literatur des 15. Jahrhunderts zustrebt. Angelo Poliziano, am 14. Juli 1454 in Montepulciano geboren, begab sich in jungen Jahren nach Florenz und wurde hier der Schüler Ficinos und Landinis, in seinen Leistungen die Meister bald übertreffend. Lorenzo von Medici nahm sich des in Dürftig-

keit Lebenden an, und bald begann die innige Geistesgemeinschaft zwischen dem Herrscher und dem Poeten, der auch Lorenzos Tod kein Ende machen konnte.

Eine Geschichte der neulateinischen Lyrik kann kein vollständiges Bild von der Tätigkeit Politians entwerfen. Der Lehrer des Griechischen und Lateinischen an der Universität Florenz (seit 1480) verkündete die Hoheit des klassischen Altertums mit jener begeisterten Wärme, wie sie die besten Vertreter der humanistischen Blütezeit erfüllte, zugleich gab er in sorgfältiger Kleinarbeit Beiträge zur Deutung des antiken Schrifttums, die noch heute nicht veraltet sind. Als Dichter hat er sich in drei Sprachen vernehmen lassen, in der griechischen, der lateinischen und der italienischen. Am glänzendsten offenbart sich seine Begabung, wo er sich der Muttersprache bedient. Wohl nimmt er nach Humanistenart das Stoffliche unbedenklich, wo er es findet, aber er macht das Entlehnte dadurch zu seinem Eigentum, daß er einen unvergleichlichen Schimmer darüber ausgießt, in dem es wie ein Neues, Ursprüngliches erglänzt. Dieses virtuose Formtalent, von dem die italienischen Dichtungen Zeugnis ablegen, verleugnet sich auch in seinen lateinischen nicht.

Eine Betrachtung der Lyrik Politians muß außer den Elegien und Oden namentlich die Epigramme berücksichtigen, die, wie so oft bei den Neulateinern ihren Namen nur teilweise mit Recht führen, auch einige Stücke aus der Didaktik, deren Würdigung später erfolgen wird, sind zur Abrundung des Bildes unentbehrlich. Politians Lyrik wird durch das Verhalten zu Lorenzo dem Prächtigen beherrscht. Dieser wurde Politians August und Mäzen, aber keine Fessel der Abhängigkeit drückte den Dichter; trotz der dem Fürsten reichlich gezollten Anerkennung fühlt er sich ihm gegenüber als Gleicher. Am Anfang erscheint Politian allerdings noch als der richtige Bettelpoet: das Volk, meint er, könne sich keinen Vers darauf machen, daß Lorenzo seinen Dichter in abgetragenen Anzug und zerrissenen Schuhen gehen lasse. Und als dann Lorenzo den Wink versteht und den Poeten neu einkleidet, vermag dieser kein erhabenes Danklied anzustimmen, weil die herbeigerufene Muse Calliope, die ihm den Gesang eingeben soll, ihn in den prächtigen Gewändern nicht wiedererkennt und ängstlich die Flucht ergreift, so daß der Dichter seinen fürstlichen Freund auf spätere Zeit vertrösten muß. Gaben zu heischen, betrachtete Politian in dieser Frühzeit als sein gutes

Recht; den neuen Erzbischof von Florenz begrüßte er bei dessen Einzuge mit preisenden Versen und machte seiner Entrüstung ungescheut Luft, als der Angesungene nur mit Worten, nicht mit Geschenken dankte. Das unbefangene Gebaren ähnelt der Art der mittelalterlichen Vaganten, und an diese gemahnen auch einzelne humoristische Wendungen. So bei der Schilderung seines zerrissenen Schuhwerkes: da wird ihm das Leder der Stiefel zu einer Kerkerwand, deren Bersten den Zehen die Möglichkeit gibt, sich des offenen Himmels zu freuen. Allein in den späteren Dichtungen, die dem Verhältnis zu Lorenzo ihren Ursprung verdanken, erklingt dieser vagantenmäßige Ton unmißverständlich nur noch einmal: Lorenzo wollte ihm ein Kanonikat an der Paulskirche verschaffen; bevor es noch entschieden ist, wird Politian in Florenz schon von allen möglichen kleinen Leuten umdrängt und beglückwünscht; mit einem unübersetzbaren Wortspiel antwortet er, daß er vorläufig weniger als wenig, nämlich nichts erhalten habe. Aber den Gesamtcharakter der Gedichte bestimmt nicht die Rücksicht auf Geschenk und Amt, sondern aufrichtige Freundschaft und Bewunderung. Freilich fehlt es an Überschwänglichkeiten keineswegs, und die Grenze der Geschmacklosigkeit wird zuweilen hart gestreift: „Lorenzo“, sagt Politian, „hat dem früher einem umförmlichen Rumpf gleichenden Florenz ein Haupt gegeben“, worauf er dann die Teile des Kopfes, Augen, Ohren und Nase bis zu den wohlfrisierten Haaren allegorisch ausdeutet. Im übrigen aber werden in Augenblicksbildern die wichtigsten Tatsachen aus Lorenzos Herrscherlaufbahn entrollt: er steht vor dem Leser, wie er der Hungersnot in Florenz steuert, sich dann auf längere Zeit nach Pisa begibt, von wo er sehnlich zurückerwartet wird; der Schmerz um den bei der Verschwörung der Pazzi tempelschänderisch hingemordeten Giuliano kommt ebenso schön zum Ausdruck wie der Trost, daß Lorenzo durch ein gütiges Geschick erhalten und beschützt geblieben ist; man sieht Lorenzo, wie er von der verwegenen, aber erfolgreichen Reise nach Neapel zurückkehrt, glückwünschend vom Volk umdrängt, jedoch alle um Haupteslänge überragend, so daß Politian ihn zwar erblicken, aber seine Rechte nicht ergreifen kann und ihm die Glückwünsche durch seine Verse überbringen lassen muß. Auch die Wesensart des großen Freundes, sein reichgestaltiges, den Musen wie den ernstesten Staatsgeschäften zugewandtes Genie, wird gleichsam im Spiegel

aufgefangen. Und zuletzt steht der Dichter gebrochen an der Bahre des Frühvollendeten, schmerzvoll den Lorbeer (*laurus* = *Laurentius*) beklagend, der vom Blitzstrahl niedergeschmettert worden ist. — Politian wirkt in diesen vom Augenblick eingegebenen Stücken stärker als da, wo er sich der Modeform der eigentlichen Gelegenheitsdichtung fügt. Trotzdem weist seine Trauerpoesie manches Schöne auf. Dem Hause Medici dient er auch hier, wenn er die von Giuliano Medici geliebte „Bella Simonetta“ im Tode ehrt, wenn er zeigt, wie Amor selbst die gestorbene Schöne nicht lassen will, oder wenn er ihr ergebungsvolles Sterben als unvergleichliches Beispiel aufstellt. Weiter ausgesponnen als diese Improvisationen ist die Elegie auf die schon bei Naldi erwähnte schöne Albiera Albizzi, die fünfzehnjährig ihrem Verlobten durch den Tod entrissen wurde. Da wandelt sich ihm die Klage zur Vergegenwärtigung der durch jeden Reiz Geschmückten; er führt sie bei dem festlichen Empfang der Gattin des Hercules von Este vor, wo sie alle Frauen an Schönheit übertrifft, wo aber gerade die Schicksalsgöttin ihr Verderben beschließt und das höllentstammte Scheusal, das Fieber, gegen sie aussendet. Wie sie erkrankt, wie sie in rührenden Worten von dem Bräutigam Abschied nimmt, wie sie stirbt, beklagt und zu Grabe getragen wird, füllt die zweite Hälfte des Gedichtes aus. Das Rhetorische in Fragen, Ausrufen, auch in der allzugenauren Beschreibung des Fieberdämons wirkt, wie so oft bei dieser Gattung, erkältend; im übrigen aber erfaßt Politian das Wesen der darzustellenden Lage mit Schärfe und bringt es eindringlich zur Geltung, wobei er durch Sprache und Versmaß den einzelnen Gegenständen Farbe und Ton verleiht. — In den Freundschaftsergüssen werden die Lobsprüche oft zu faustdick aufgetragen, als daß ein reiner Eindruck erzielt werden könnte. Doch fehlen ansprechende Einkleidungen nicht ganz. Im Traum erscheinen ihm die neun Musen und bezeichnen den Freund als Wegbereiter zu Phöbus. Aber auch wo es beim bloßen Preise des Angesungenen bleibt, erzielt er zuweilen eine scheinbar ungesuchte Abrundung der Form, so namentlich in den ebenmäßigen, wohl lautenden Versen auf Bernardus Bembo, den Vater des Petrus. — Die Liebeslyrik wird in der Hauptsache nur durch drei, allerdings auserlesene Gedichte vertreten. Eine Elegie, nach Propertius Art mit mehreren aufeinander getürmten Gleichnissen einsetzend, zeigt Lalage nach einer Krankheit schöner und

begehrter als zuvor; eine umfängliche Ode in vierfüßigen Jamben beschreibt den Reiz von des Dichters Liebchen, und der schon durch das Versmaß nahegelegte spielerische Ton verhütet den durch die Einzelschilderung so leicht geweckten Überdruß; das eindruckvollste dieser Stücke, wieder eine Elegie, bietet eine Anrede an die von der Schönen zum Geschenk gesandten Veilchen: sie scheinen dem Dichter aus einer höheren Welt zu stammen und werden ihm zu einem Abbild der Geliebten, das er an die Lippen drückt oder auf das er seine Tränen ergießt. Jedes der drei Gedichte hat seine eigenen Vorzüge; am höchsten erhebt sich jedoch das letzte: über den Versen ruht ein unnachahmlich zarter, sanfter, schwärmerisch-sehnsüchtiger Hauch. Ein scheinbar, aber auch nur scheinbar abliegendes Stück atmet eine verwandte Stimmung. Politians Hingabe an das klassische Altertum kommt mehr in den Lehrdichtungen als in der Lyrik zu Worte. Nur einmal gewinnt sein inniges Verhältnis zur Antike aus tiefem Gefühl heraus greifbare Gestalt. Die schöne Elegie „Ovids Verbannung und Tod“ stellt der Fühllosigkeit Roms, das seinen Sänger im scythischen Lande umkommen läßt, die Teilnahme der Barbaren und der Natur an Ovids Geschick gegenüber; Berge, Wälder, wilde Tiere und der Ister weinen, mit Venus erscheinen ihre Tauben, entzünden den Scheiterhaufen und bergen die Asche des „Lehrers der zarten Liebe“ in der Urne. Die Weichheit des Tons und die Ursprünglichkeit des Ausdrucks rücken die Verse in die unmittelbarste Nähe des Veilchen-Gedichtes. Eine tiefe Kluft gähnt zwischen Erzeugnissen dieser Art und Politians Invektiven. Da schwindet mit einem Male die Rücksicht auf Sitte und Sprache einer höfischen Gesellschaft, und recht absichtlich mischt sich Politian unter die Hefe des Volkes. In Choliamben scheucht der Dichter eine ihn umgirrende buhlerische Vettel zurück, und mit erschreckender Deutlichkeit ersteht aus den Scheltreden das widerliche Bild der wüsten Alten. In ähnlicher Weise, wenn auch nicht mit so krassem Realismus, wird Bartholomaeus Scala in einer Ode wegen seiner Aufgeblasenheit verlöhnt. Und die gleichen Stilmittel begegnen in dem wenig erbaulichen Dichterkampfe wieder, den Politian mit Scalas Schwiegersohn Marullus ausfocht, und in dem er auch die Dichtung des ursprünglich von ihm Geschätzten wider besseres Wissen herabsetzt.

Indessen, es wäre unrecht, dem Abriß der lateinischen Lyrik

Politians einen so unharmonischen Abschluß zu geben. Ganz übergangen dürfen seine schon erwähnten Silven nicht werden, obgleich sie im wesentlichen didaktischer Natur sind und daher ihrem Gesamtgehalt nach späterer Betrachtung vorbehalten werden müssen. Sie dürfen nicht übergangen werden, weil sie alle lyrisch-epische Stellen von hohem Schwunge und unnachahmlichem Reize enthalten. Und unter den vier Silven ist wenigstens eine, bei der die lehrhafte Absicht ganz zurücktritt. Wohl sind diese Stücke aus seiner akademischen Tätigkeit hervorgegangen; sie sollten die Jugend vor dem Beginn der Dichtererklärung für Virgil (Manto 1482), für Homer (1485), für den ganzen Umfang der Poesie (Nutricia = die erziehende Kraft der Poesie 1486) gewinnen; und es ist hübsch zu sehen, wie hier die Dichtergabe dazu angewendet wird, das empfängliche Alter mit Begeisterung für die großen Dichter der Vergangenheit zu erfüllen. Diese poetischen Vorreden (*praelectiones*) sind dann auch seit der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland üblich geworden, so weit die deutschen Humanisten und Neulateiner auch hinter Politian zurückblieben. Das hier in Betracht kommende Werk, der „Landmann“ (Rusticus) war ebenfalls zur Einführung in die Klassikerlektüre, nämlich in die „Georgica“ des Virgil, bestimmt (1483), allein es kann ohne Berücksichtigung dieser Absicht betrachtet werden, denn es hält sich von jedem Schulgeschmäcklein frei, das in den anderen Silven, namentlich in den „Nutricia“, nicht ganz fehlt. Auf der Grenze zwischen beschreibender und lyrischer Poesie stehend, darf es trotzdem unbedenklich der lyrischen Gattung eingereiht werden, schon deshalb, weil es auf das unmittelbarste mit den anderen Erzeugnissen der idyllischen Poesie zusammenhängt und den gleichen Geist wie diese atmet. Denn Politian will das ländliche Leben schildern. Von welchem Standpunkt aus dies geschieht, ergibt sich am besten aus zwei Stellen. In der einen, die am Anfang gleichsam den Grundton anschlägt, preist er den Landmann wegen seiner Genügsamkeit und Zufriedenheit, wegen seines Freiseins von Gewinnsucht und unnützen Sorgen. Die andere Stelle bringt die am Eingange entwickelten Gedanken noch schärfer zum Ausdruck:

*„O dulces pastoris opes, o quanta beatum
Quam tenet hunc tranquilla quies, ut pectore toto
Laetitiam, totaque fovet bona gaudia mentem!*

*Nempe odii fraudumque expers, exemptus inani
Ambitione, vacansque metu, spe liber et insons
Nativo cultu et gaza praedives agresti,
Ipse sibi vivit nullo sub teste, suoque
Pendet ab arbitrio, suus ipse est censor, et alto
Calcat opes animo ac regum deridet honores."*

Die Grundstimmung ist also auch bei Politian die Sehnsucht des Kulturmenschen nach einer von den Fesseln der Überfeinerung noch freien Welt. Infolgedessen wird also das Landleben stark idealisiert. Diese Tatsache schließt aber doch nicht aus, daß einzelne Zustände gut beobachtet und treu wiedergegeben sind. Politian entwirft, den Jahreszeiten folgend, eine Reihe von Bildern aus dem ländlichen Leben; sie bringen mit großer Anschaulichkeit Landbestellung, Kelterfest, Geflügelzucht, bäuerliche Vergnügen nahe. Naturschilderungen beleben das Ganze: unübertrefflich, wie das Erwachen der Natur wiedergegeben wird. Allerdings überträgt Politian hier nach der Weise des Städters die eigenen Empfindungen auf den Landmann. Aber vielleicht ist es gerade dieser sentimentale Hauch, der die Einheit des ländlichen Gemäldes herstellt und diesem eine starke Wirkung sichert.

Wenn der Kritiker des 16. Jahrhunderts, Gyraldus, meinte, daß Politians Verse mehr vom Temperament als von Kunst Zeugnis ablegten, wenn er die richtige Auslese und die letzte Feile vermißte, so mag daran etwas Richtiges sein. Aber gerade durch derartige Ecken heben sich die keck das umgebende Leben gestaltenden Bilder von der einschläfernden Glätte der meisten Neulateiner ab; und man möchte von diesen Improvisationen um so weniger etwas missen als Politians bewunderungswürdiges Formtalent in solchen Fällen das Fehlen des Künstlerfleißes vergessen macht. —

Außer Lorenzo brachte Politian niemandem eine größere Verehrung entgegen als seinem Freunde, dem jungen Giovanni Pico von Mirandola, in dem der in der Florentinischen Akademie vertretene Platonismus seinen Höhepunkt erreichte (geb. 1463). Pico wollte die Wahrheiten des Christentums in den religiösen, philosophischen und poetischen Offenbarungen aller Völker nachweisen, und die Begeisterung, mit der er diese Aufgabe angriff, hat etwas Fortreißendes, so viel Wunderliches auch dabei mitunterläuft. Trotz seiner ungewöhnlichen Gelehrsamkeit war ein Funke vom Dichtergeist in ihm lebendig; und wenn er einen seiner Lieblingsgedanken, die Vorstellung von der erhabenen Würde

und Geisteskraft des Menschen, in Worte kleidet, erhebt er sich zu hohem Schwunge. Es nimmt daher nicht wunder, daß ein so gearteter Geist zum Ausdruck der in ihm webenden erhöhten Stimmung auch Vers und Rhythmus wählte. Leider hat sich von seinen lateinischen Dichtungen nur wenig erhalten. Die Gedanken, die Picos Freund, der Vater des Florentiner Platonismus, Ficino in seinem „Buch der Liebe“ niedergelegt hatte, waren von dem Dichter Girolamo Benivieni in einer Kanzone frei umschrieben worden; Pico gab zu dieser Kanzone nicht bloß eine umfängliche Erklärung in der Landessprache, sondern er feierte den Dichter noch in einer lateinischen Elegie; auch diese gibt Zeugnis von der enthusiastischen Stimmung, mit der Pico die von ihm eingeschlagene Richtung und deren Vertreter umfaßte. — Obgleich der schwärmerische, religiös-philosophische Hang schon frühzeitig bei Pico ausgebildet war, hat der stattliche, schöne Jüngling doch keineswegs auf die Freuden dieser Welt verzichtet. Er widmete sich vielmehr in der Jugend, ebenso wie seine Standesgenossen, dem Frauendienst und pflegte die Liebeslyrik mit solchem Eifer, daß ihm das eigene Tun nicht genügte und er Tito Vespasiano Strozzi die Bitte vortrug, auch seinerseits die Leier zur Verherrlichung der beiden Schönen zu rühren, die Pico verehrte, und deren Namen auf diese Weise der Vergessenheit entrissen worden sind. Aber die gewaltige Predigt Savonarolas riß auch den empfänglichen Pico mit sich fort. Wohl scheint er den strengen Forderungen Savonarolas nicht immer widerstandslos nachgegeben zu haben, aber von den keineswegs ganz zuverlässigen Nachrichten, die Johannes Franciscus Picus über diesen Sinneswandel seines Oheims gegeben, wird dies wohl zutreffen, daß er seine Liebesgedichte verbrannt und seitdem die Poesie nur in den Dienst der Religion gestellt hat. Von diesen religiösen Dichtungen aus Picos Endzeit († 1494) scheint ebenfalls nur wenig auf die Nachwelt gekommen zu sein. Eine elegische „Bitte an Gott um Gnade“ (*Deprecatio ad Deum*) reiht sich jedenfalls dem durch Savonarola hervorgerufenen Geistesumschwung auf das beste ein: der Dichter bittet Gott, die Menschen nicht nach ihrer Schuld zu bestrafen; so schwer die Sündenlast den Menschen drücke, größer sei die Güte Gottes, die sich in der Sendung und Opfertat Christi offenbare. Wie früher für die erhabensten Gedanken seiner Philosophie, so findet er jetzt auch für die Liebe und gnädige Gesinnung Gottes begeisterte Worte:

*„O amor, o pietas, nostris bene provida rebus,
 O bonitas, servi facta ministri tui!
 O amor, o pietas, nostris male cognita sectis!
 O bonitas nostris nunc prope victa malis!
 Da, precor, huic tanto, qui semper fervet, amori
 Ardorem in nostris cordibus esse parem.“*

Soweit das Erhaltene ein Urteil gestattet, wird man sagen müssen, daß auf dem Gebiete der lateinischen Dichtung Picos Stärke nicht lag. Viele weit weniger Begabte scheinen ihn darin übertroffen zu haben. Gleichwohl wird man den Verlust seiner Liebesgedichte beklagen müssen. Denn sie würden doch wohl die Möglichkeit gewähren, den allmählichen Sinneswandel Picos zu beobachten und so ein ähnliches Bild zu gewinnen, wie es sich bei Enea Silvio und weit mehr noch bei Ludovicus Bigus Pictorius (vgl. S. 159ff.) ergeben hat. Gerade bei einem Geiste wie Pico würde die Kenntnis der poetischen Belege für eine solche Entwicklung von hohem Werte sein.

Wenn Pico nach anfänglicher begeisterter Zustimmung doch dann nicht in alle Forderungen Savonarolas willigte, so wird der Grund wohl in der Erkenntnis der Tatsache zu suchen sein, daß der Bußprediger mit seinem wilden Ansturm gegen die Renaissance auch die Säulen von Picos Weltanschauung erschütterte. Desto unbedingter war die Heeresfolge, die Picos schon genannter Neffe (geb. 1469, in gräßlicher Weise 1533 von seinem Brudersohn ermordet) Savonarola leistete. Die zwar engen, aber von einer mächtigen, unvergleichlichen Persönlichkeit getragenen Gedanken, von denen aus sich in den Jahren 1494–98 zu Florenz eine völlige Umwälzung des inneren und äußeren Lebens vollzog, gelangen in dem jüngeren, allerdings nur durch seinen Oheim mit Florenz verbundenen Pico am deutlichsten zum Ausdruck. Denn die gesamte Dichtung des Johannes Franciscus Picus wird von den Gedanken Savonarolas beherrscht: im Geiste des verehrten Seelenführers, der freilich selbst für die Größe der Antike nicht blind war, nimmt er den Kampf gegen das neuerweckte Altertum auf. Dieser Ton klingt überall wieder vor, am deutlichsten offenbart er sich in den drei umfänglichen Hymnen an die Dreieinigkeit, an Christus und an Maria. Wenn er am Anfange des ersten Hymnus weitläufig ausführt, er wolle nicht die griechischen Fabeln besingen, sondern den dreieinigen Gott, so ist das freilich eine schon vor ihm verwendete Formel: ganz

ähnlich hatte Maffeo Vegio zur Zeit seiner strengen Frömmigkeit in dem später zu behandelnden Epos: „Antonias“ seine Abwendung von den Göttern Griechenlands bezeugt. Dagegen die Hymnen auf Christus und auf Maria führen ganz den Gegensatz zwischen dem falschen und dem wahren Glauben durch: Christi Erscheinen macht die falschen Götzen zu Spott, und vor der Weltbeherrscherin Maria müssen alle heidnischen Gottheiten weichen. In der Ausführung findet sich freilich viel Wunderliches: nicht einmal die Disposition hält Pico genügend ein. Der Hymnus auf die Dreieinigkeit wird fast ausschließlich damit ausgefüllt, daß sich der Dichter von dem „gehörnten“ Moses die Geschichte von Schöpfung und Sündenfall erzählen läßt, worauf er dann mit einem salto mortale wieder zur Dreieinigkeit überspringt und sie in ein paar Versen abmacht. Der Hymnus auf Christus schildert das Wirken Christi und die Ausbreitung des Christentums. Der Inhalt des Preisliedes auf Maria ist schon angegeben worden. Ein Hymnus auf den h. Laurentius schließt sich den genannten Gedichten am besten an; auch hier der gleiche Geist: ein Aufruf an die Jünglinge, die Bildsäule des Laurentius zu bekränzen; aber nicht in heidnischer, sondern in christlicher Weise soll der Heilige gefeiert werden; dann kurzer Bericht über Leben und Märtyrertum und Bitten um Beistand im Kampf gegen die Sünde. Durchaus im Fahrwasser Savonarolas segelt wieder das ausgedehnte Gedicht: „Die Notwendigkeit, Amor und Venus zu verjagen“ (Rom 1513); da warnt Pico eindringlich vor den beiden unheilvollen Gottheiten und sucht recht pedantisch an zahlreichen Beispielen aus dem Altertum darzutun, daß irdische Liebe immer ein böses Ende nimmt.

Unzweifelhaft sind alle diese Ergüsse einem starken, den ganzen Menschen beherrschenden Gefühl entsprungen. Auch wird man ihren Wert als Zeugnisse für die poetische Verkörperung der Gedanken Savonarolas nicht unterschätzen dürfen. Aber rein dichterisch vermögen sie nicht anzuziehen. Die menschliche Teilnahme am Gegenstande wird durch die Unruhe des eifervollen Bußpredigers erstickt. Dazu kommt, daß der Ausdruck wenig Anziehendes hat; die Sprödigkeit des engbegrenzten Geistes tut sich auch in der Wortwahl kund; der von Pico fast ausschließlich verwendete Hexameter steigert das Einförmige. Nur einmal schlägt er Töne an, die unmittelbar zum Gemüt sprechen. In einem „Dankgelöbnis für die Rettung

der Gattin“ verfolgt man deutlich, wie er sich um die schwer erkrankte Frau bangt, wie ihm der Gedanke unerträglich ist, daß ihm die treue Gefährtin, die alle seine Bestrebungen, auch die geistigen, mit ihrem fördernden Anteil begleitet hat, entrissen werden soll, und als ihm eine Stimme zuruft, daß der Mensch sich nicht an Irdisches klammern, sondern nur an Gott denken soll, da wendet er sich mit innigen Bitten an den Höchsten, und durch die Fürsprache der neben Gott stehenden Jungfrau Maria wird ihm Erhörung zuteil. Trotz der vielen klassischen Anspielungen ruht ein Hauch der Wärme über dem Ganzen; freilich ist es belustigend zu sehen, wie der eifrige Kämpfer gegen die Wiedergeburt der Antike doch von dieser nicht loskommen kann.

Es nimmt nicht wunder, daß diese Gedichte in dem Kreise Wimpfelings, der die vorbehaltlose Aneignung des Gehaltes der Antike immer mit tiefem Grauen betrachtete, eine starke Wirkung ausübten, zumal Picus den Vertretern dieses Geistes bei einem Besuche Straßburgs auch persönlich nahetrat. Durch eine Ausgabe des Beatus Rhenanus wurden die meisten der erwähnten Gedichte in Deutschland verbreitet, und ihre Anziehungskraft mag dadurch gesteigert worden sein, daß die Sammlung auch ein Gedicht enthielt, das sich auf Deutschland bezog. Durch seine Beziehungen zu Maximilian I. wurde Picus veranlaßt, sich ausführlich über eine in Deutschland gesehene Erscheinung zu äußern, ein feuriges Kreuz, das vom Himmel gefallen war. Daran knüpft er ähnliche Gedanken, wie er sie in den drei Hymnen entwickelt hatte; das segensvolle Erscheinen Christi und seiner Verkünder bis herunter auf Franz von Assissi und Dominicus wird skizziert, die Notwendigkeit einer allgemeinen Bekehrung eingepreßt und zum Türkenkriege gemahnt.

Die Herrschaft Savonarolas war ein Zwischenspiel; trotz mancher Wirren stellte sich die frühere Ordnung der Dinge nicht bloß wieder her, sondern sie erhielt eine noch festere staatliche Form. Trotzdem wirkte Savonarolas Geist weiter; der düstere Bußprediger hatte wenigstens eines seiner Ziele erreicht: die Blüte des geistigen Lebens in Florenz war unbarmherzig geknickt worden. Gleichwohl blieben doch manche Gedanken aus Lorenzos Zeitalter lebendig; sie lebten, wenn auch in verkümmerter Gestalt, fort und wurden durch die Nachfahren Politians vertreten. Zwei Poeten kommen hier namentlich in Betracht: Petrus Crinitus und Andreas Dactius. Crinitus ist 1465 in Florenz ge-

boren; er wurde einer der eifrigsten und dankbarsten Schüler Politians. Später unterrichtete er die Söhne vornehmer Eltern in Florenz, gestorben ist er ungefähr zehn Jahre nach seinem großen Lehrer (um 1504). Crinitus hing nicht bloß mit inniger Verehrung an dem Meister, sondern er empfand auch lebhaft, was Politian für das geistige Leben von Florenz bedeutete. Bewundernd bringt er dieses Gefühl in einer, auch der Form nach an Politian gemahnenden Monodie zum Ausdruck: das schweifende, sich einen Platz zur Ruhe suchende Seelchen wird durch den süßen Gesang Politians an die Arnostadt gefesselt. Die Verehrung für Politian hielt ihn jedoch nicht ab, auch mit Marullus auf gutem Fuße zu stehen. Crinitus hat zwei Bücher Gedichte hinterlassen; sie bedienen sich fast ausschließlich der lyrischen Maße. Entstanden sind die meisten im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. Die Zeitgenossen haben mit ihrem Beifall nicht gekargt; so hat z. B. Cotta für die Verbreitung der Gedichte Sorge getragen. Crinitus' Leistungen zeigen eine eigentümliche Ungleichheit; allgemeine Ausführungen gelingen ihm nicht oft; wenn er den alleinigen Wert der Tugend dartun oder vor Trägheit warnen will, so wird er unsäglich schal; kräftigere Töne findet er für die Wandelbarkeit des Glücks und den unwiderstehlichen Drang des Verhängnisses, das in unauflöslichem Knoten die stählerne Kette des Schicksals knüpft. Mit persönlicher Wärme wird die Hoheit des Dichters, sein Widerwille gegen den Unverstand der Masse verfochten, und zu Crinitus' Lieblingsgedanken gehört die Überzeugung, daß der Flug des Künstlergeistes nicht zu hemmen ist, sondern alle Weiten mühelos durchdringt. „Kein Weg ist den Musen ungangbar; vom Glück begünstigt, streben sie zum Himmel empor und bereiten sich die Sitze zu Füßen des höchsten Jupiter.“ Da, wo die persönlichen Beziehungen stärker hervortreten, ist Crinitus in seinem Element. Dem befreundeten Picus von Mirandula klagt er den Tod des Lorenzo von Medici und muß bald den Heimgang des Freundes selbst beweinen; ebenso stimmt er — wie zu derselben Zeit Ariost — einen Trauersang auf das Hinscheiden des Marullus an. Er selbst wurde von dem gleichen Mißgeschick bedroht wie Marullus: auf einer Reise durch Oberitalien stürzte er in den Po, konnte sich aber retten; da singt er dem Flußgotte, der ihn in seinen weichen Armen aufgefangen und glücklich wieder ans Land gebracht hat, ein preisendes Danklied. Von

seinen anderen, persönliche Färbung tragenden Gedichten wiegen die erotischen nicht schwer; obgleich sie höchstwahrscheinlich auf Johannes Secundus Einfluß ausgeübt haben, haftet ihnen etwas Unwirkliches an. Einen besseren Einblick in tatsächliches Geschehen eröffnet ein Monolog des schwer Erkrankten, der vom Leben Abschied nimmt; noch unmittelbarer aus dem Leben gegriffen ist eine, ersichtlich von Politian abhängige jambische Scheltrede gegen eine Viper, die sich dann in einem Zwilling dieses Gedichtes als eine böse Alte entpuppt. Am kräftigsten weht jedoch der Hauch der Wirklichkeit da, wo Crinitus das Niederdrückende der politischen Verhältnisse seiner Zeit schildert; hier ist die Ähnlichkeit mit Ariost unverkennbar. Der Einbruch der Franzosen in Italien erfüllt ihn mit tiefer Entrüstung; und er jubelt den Fürsten zu, die den Kampf mit den Barbaren aufnehmen. Im übrigen aber ist er kein Tyrannenfreund; mit der größten Bitterkeit spricht er sich über die Fürsten seiner Zeit aus und webt einen Heiligenschein um das Haupt des Tyrannenwörders. — Die Fähigkeit, klare Bilder zu entwerfen, ist nicht überall entwickelt; manches bleibt farblos, wo er aber mit dem Herzen bei der Sache ist, wird doch das Vorschwebende gut veranschaulicht. So das Eindringen der Franzosen in Rom: der Soldat schleudert seine Lanze in den heiligen Fluß und verhöhnt den Vater Tiber. „Ich sah, wie Jupiter die kriegesischen Fasces bewegte und den Barbaren gnädig zuwinkte.“ In ähnlicher Weise wird die allegorische Vorstellung auch anderswo verlebendigt. Hebt er hervor, wie die Fürsten Verbrechen und Wahnsinn begünstigen, so fährt er fort: „aber im abgetragenen Kleide beklagt die Tugend das unverdiente Unrecht.“ Wo er der Allegorie solches Leben nicht verleihen kann, sorgt er doch durch die Umgebung, in die er sie hineinstellt, für eine gewisse Anschaulichkeit; da führt er denn auf seinen Lieblingsplatz in Fiesole und zu Marullus' Landhaus am Arno. Wiederholung von Gedanken ist bei Crinitus nicht selten; aber auch ähnliche Wendungen kehren wieder: in der Nanie auf Marullus' Tod heißt es: „*O ludricram spem vitae et o dementiam Mortalis impotentiae*“, in dem Gedicht gegen die Fürsten: „*O ludicram spem vitae, o dementiam Mortalis impudentiae!*“ Eines der preisenden Gedichte auf einen Sieg über die Franzosen bringt die Stelle: „*Nullum relictum est ingeniis iter Quis caelum petere est datum.*“ Dem entsprechen ziemlich wörtlich die oben in der Übersetzung mitgeteilten Worte aus der

schönen Ode: „Über sich selbst“. Verrät sich in dieser Wiederholung von Gedanken und Wendungen unzweifelhaft eine gewisse Erfindungsarmut, so kann Crinitus andererseits doch die Gabe, poetische Bilder zu entwerfen, nicht abgesprochen werden; ja sie gewinnt vielleicht durch die Beschränkung auf wenige Grundfarben an Eindringlichkeit.

Der Abstand zwischen Politian und Crinitus ist schon außerordentlich groß; deutlicher zeigt sich jedoch der Niedergang in dem Schaffen des Andreas Dactius. Andrea Dazzi, geb. 8. November 1475, verlor frühzeitig den Vater und eignete sich unter vielen Mühsalen eine gelehrte Bildung an. Seit 1502 Lehrer des Griechischen und Lateinischen in Florenz, erblindete er nach langwieriger Augenkrankheit, setzte aber trotzdem seine Tätigkeit fort; am 26. Juli 1548 ist er gestorben. Nicht bloß der nahe zeitliche Zusammenhang, sondern auch die Art seines Schaffens nötigt dazu, ihn unmittelbar an Politian und Crinitus zu reihen und manches Verwandte, noch mehr aber manches Trennende festzustellen.

Handelte es sich bei dem Unterschiede zwischen Politians und Crinitus' Schaffen nur um das verschiedene Maß der poetischen Begabung, so kommt bei Dactius der völlige Wandel der Zeiten hinzu. Er hat noch die Glanztage von Florenz gesehen und mit Politian, wohl auch mit Marsilius Ficinus, Marullus und Crinitus verkehrt; er hat Lorenzo dem Prächtigen und den beiden Medicäerpäpsten, Leo X. und Clemens VII. poetische Huldigungen dargebracht. Aber er mußte auch die drückende Gewaltherrschaft Alessandros von Medici ertragen, und obgleich er die Beseitigung des gehaßten Tyrannen und die Wiederkehr einer geordneten Herrschaft noch erlebte, so konnte doch das bleierne Zeitalter des von Dactius gepriesenen Cosmo I. keinen Ersatz für die goldenen Tage Lorenzos bilden. Das Unharmonische einer absteigenden Epoche spiegelt sich in seiner Persönlichkeit wieder. Als Anfänger entlehnt er von Politian, an den er sich zuweilen bis zum Wortlaut anschließt, die Improvisationsmethode. Dadurch ergibt sich der Vorzug, daß in diesen, aus bestimmten Vorfällen herausgewachsenen Gedichten und Gedichtchen Treiben und Sinnesart unmittelbar aufgerollt werden; seine Freundschafts- und Liebesbeziehungen, sein Aufenthalt auf dem Lande und in der Stadt, seine offenen und versteckten Abneigungen, das Schwanken zwischen aufgeblähtem Dichterstolz und völligem,

wohl nicht echtem Verzagen am eigenen Können, auch religiöse Anwendungen — das alles wird aus der augenblicklichen Stimmung heraus erfaßt und gelegentlich, z. B. bei der Darstellung des ländlichen Lebens, mit guten Beobachtungen ausgestattet. Aber auf der anderen Seite läuft auch viel Wertloses mit unter, und die Persönlichkeit hat etwas Zerfahrenes. Ob er von den widernatürlichen Neigungen, deren er Politian scherzhaft bezichtigt, frei gewesen ist, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen; da seine Keuschheit gerühmt wird, möchte man ihn davon freisprechen; andererseits lassen sich einige Freundschaftsgedichte kaum anders deuten. Und wie unsauber die Phantasie unseres Poeten war, beweist sein Hochzeitsgedicht, das bei den Zeitgenossen besonders beliebt gewesen sein muß, da es in die meisten Anthologien übergegangen ist. Dactius gibt hier in Hexametern die Beschreibung einer Hochzeit mit eingefügtem lyrischen Hymnus, und das Ganze könnte man sich trotz des erotischen Überschwangs gefallen lassen, wenn es nicht mit einer wüsten Unfläterei schlosse, der die ganze neulateinische Dichtung nur wenig an die Seite zu stellen hat. — Die Altersdichtungen des Dactius tragen ein wesentlich anderes Gesicht. Es ist wahrscheinlich, daß die schweren Schicksale, die über ihn und sein Vaterland kamen, ihn ernster, trüber gestimmt haben. In einer Reihe von „Silven“, die sich dem Charakter der Satire nähern, hält er seiner Zeit den Spiegel vor: er weist auf die unglückliche Lage des Vaterlandes hin und sucht die Kräfte zu bezeichnen, die einen Aufschwung ermöglichen könnten. Eine Betrachtung des eigenen Lebens gestaltet sich ihm zur bitteren Klage über die mannigfachen Schicksalsschläge, die ihn heimgesucht haben, wobei das allgemeine Leiden mit seinem eigenen zusammenfließt. Die Sprache in diesen Hexametern offenbart zwar eine von persönlichster Anteilnahme eingegebene Kraft, aber sie ist kraus und schwerfällig, auch mit klassischen Beispielen, namentlich aus dem Inhalt der Odyssee, überladen. —

Einer etwas jüngeren Generation gehört der als italienischer Dichter wohlbekannte Luigi Alamanni an (geb. 1495). Ein großer Teil seines Lebens spielte sich, wie bei Faustus Andrelinus, in Frankreich ab, wo er auch (1556) gestorben ist. Aber obgleich zweimal verbannt und geächtet, blieb er doch seiner Vaterstadt treu, und die geistigen Bande, die ihn mit ihr verknüpften, rissen niemals ab. Deshalb muß er innerhalb der florentinischen Neu-

lateiner seinen Platz finden. Denn Alamanni hat sich in seiner Jugend ebenfalls als neulateinischer Dichter versucht und eine Reihe von Eklogen verfaßt. Sie sind nicht veröffentlicht worden und haben daher keinen Einfluß ausgeübt; gleichwohl müssen sie in die allgemeine Entwicklung eingereiht werden. Alamanni ist stark von Virgil abhängig; das zeigt sich besonders in der Ekloge: „Die Zauberin“. Schon durch ihren Titel weist diese auf die achte Ekloge Virgils, die ebenso wie ihr Vorbild, das Idyll Theokrits, die Phantasie der italienischen und deutschen Neulateiner stark angeregt hat. Alamanni löst aus Virgils Wechselgesang lediglich den Zauberspruch aus, durch den das Mädchen den geliebten Jüngling herbeibeschwört, wie es ähnlich nur um wenig später Antonius Thylesius getan hat. Die übrigen Eklogen benutzen das Hirtenleben nur als Maskenform: Klage um einen in der Blüte der Jahre Gestorbenen, vergebliches Liebeswerben bilden den Inhalt pastoral eingekleideter Monologe; den Preis seines Heimatsflusses, des Arno, sowie den seiner Vaterstadt Florenz läßt Alamanni durch Schäfer verkünden und benutzt Vorgänge aus dem Hirtenleben, um allegorisch dem entarteten Medicäergeschlecht das Beispiel seiner Ahnen vorzuhalten. Stärkere Berücksichtigung als die Schäferwelt finden Jagd und Vogelfang; das Stoffgebiet der Idylle wird erweitert, wie früher bei Sannazar, wie später bei Laurentius Gambara. Der Hauptheld einer Eberjagd erzählt, wie er den Eber beschlichen und zur Strecke gebracht hat; eine amazonenhafte Nymphe beklagt den Tod ihres treuen Jagdhundes; das Jagen auf Hasen und Hirsche wird in Rede und Gegenrede lebendig vergegenwärtigt; mehrere Eklogen beschäftigen sich eingehend mit den Gewohnheiten der Holztauben und deren Fange. Gerade in den zuletzt genannten Stücken bleibt vieles hölzern und unbelebt. Dagegen regt sich doch in anderen Idyllen zuweilen der Poet, namentlich zeichnet sich die erste Ekloge durch eine Reihe glücklicher Erfindungen aus: der eine Jäger hat seine wilde Schöne zur Liebe gezwungen, als sie gerade ihren flüchtigen Bock verfolgte, dem anderen ist die Gunst seiner zarten Geliebten beim Blumenpflücken zuteil geworden: einige der sich dadurch ergebenden Bilder sind anschaulich hingestellt: das im sanften Winde zitternde Laub, der Strauchwerk und Anpflanzungen nieder tretende Bock, das vom Laufe erhitzte hochrote Mädchen, der Fuchs, der sich in dem für die Hasen bestimmten Netze fängt. —

Ungefähr gleichaltrig mit Alamanni war Francesco Berni, zwar nicht in Florenz geboren, aber als Florentiner anzusprechen; er wird uns später beschäftigen. Wie er, so gehören der ebenfalls gleichaltrige Benedictus Accoltis und der etwas spätere Giovanni della Casa in einen anderen Zusammenhang. Die übrigen nennenswerten Florentiner des 16. Jahrhunderts zeigen noch deutlicher als Pigna in Ferrara die Spuren des Niederganges. Franciscus Vinta (um 1560) beschränkt sich überwiegend auf die Gelegenheitsdichtung, ohne daß er es verstanden hätte, dem vom Augenblick abhängenden Gegenstand ein dauerndes Gewicht zu verleihen. Seine „Hirtenspiele“ folgen den Spuren des Nau-gerius und Flaminus, bleiben aber ganz in der Nachahmung stecken. Nur wenn er in einem längeren hexametrischen Gedicht über seinen Aufenthalt in einem Badeort Bericht erstattet, wo er als Begleiter des Statthalters Ferdinand Gonzaga weilt, und wenn er zu gleicher Zeit sich auch das Treiben des entfernten Freundes ausmalt, wird die Eintönigkeit gemildert; das Gleiche gilt von gelegentlichen Stoßseufzern, so etwa von der Klage darüber, daß ihn eine Mücke des Nachts nicht in Ruhe läßt. Aber auch in derartigen Stücken ist der Eindruck nicht stark. Ein wenig, aber auch nur ein wenig höher steht Vinta's Freund Fabius Segnius; doch weisen auch seine Liebes- und Gelegenheitsgedichte keinen rechten Gehalt auf, und seine Naturschilderungen kommen über die schematischen Aufzählungen nicht hinaus: die Beschreibung seines Landgutes und einer Quelle daselbst läßt kein lebendiges Bild erstehen. Doch legt Segnius Teilnahme für die bildende Kunst an den Tag; Florenz soll sich über Cellinis Perseus freuen; denn nun kann man hoffen, daß der griechische Held außer der Medusa auch noch andere ruchlose Ungeheuer fällen wird; Leonardo da Vinci und namentlich Michelangelo werden gepriesen; Michelangelo als „etruskischer Apelles“: Jupiter erblickt das Bild Alexanders d. Gr. von Apelles; er erstaunt und sagt: „Apelles mag Sterbliche nachbilden, aber mich zu malen, ist allein der etruskische Apelles würdig“. — Weit begabter als seine Freunde Vinta und Segnius war der als italienischer Lyriker, Lustspieldichter und Prosaschriftsteller bekannte Benedetto Varchi (1503–65). Was man auch gegen seine lyrischen Leistungen in der Landessprache einwenden mag, sie überragen doch seine lateinische Lyrik um ein Beträchtliches. Aber auch diese ist nicht ganz ohne reizvolle Züge. Schon bei Vinta und Segnius

fehlt die Rücksichtnahme auf die florentinische Blütezeit nicht ganz; Picus v. M. und Politian werden verehrend genannt, der letzte von Vinta mit entsetzlicher Trockenheit. Aber lebhafter als beide versetzt sich doch Varchi in die Tage des Glanzes seiner Heimatstadt zurück; gewiß hatte er die Absicht, Clemens VII. zu schmeicheln, wenn er die Mörder von des Papstes Vater Giuliano verwünschte, aber die lebendige Art, in der er noch einmal die tempelschänderische Ermordung von Lorenzos Bruder vor Augen führt, ist doch als letzter Nachhall des gräßlichen Ereignisses bedeutsam, und den liebenswürdigen Jüngling charakterisiert er gut als

. . . . *florentem opibus, virtute decorum,*
Conspicuum forma, dulci gravitate verendum,
Praestanti insignem eloquio. . . .

Aus seinem sonstigen Schaffen heben sich besonders die kleinen elegischen Gedichte heraus, die ganz zart den Liebesempfindungen zu dem schönen Knaben Jolas Ausdruck geben, aber dabei beteuern, daß es sich um eine „keusche Zuneigung“ handle. Einen kräftigeren Anlauf nimmt Varchius da, wo er in schwungvollen Worten die Philosophie preist, weil sie ihn dazu ausgerüstet hat, das Geschwätz und die Nachrede des Pöbels zu verachten, so daß er, wie die hohe Eiche auf den Alpen, durch keinen Sturm bewegt wird. Und die Anfeindungen, die dieses Gedicht voraussetzt, geben zu einer ganz hübschen Erfindung Anlaß: wenn er den Nachstellungen entgeht, will er der in Wäldern und schwarzen Höhlen hausenden Göttin des Neides nicht bloß Wolfswurz und Schierling streuen, sondern ihr auch Schlangen opfern, schädliche Gaben aus unschuldiger Hand. Vielleicht erweckten gerade die Umtriebe der Gegner in ihm die Sehnsucht, aus dem Drang des Lebens zu dauernder Ruhe einzugehen: für den Fall seines Todes wünscht er in Fiesole auf der höchsten Höhe des Gebirges begraben zu werden, wo sich ein weiter Ausblick eröffnet, und für seine Urne erbittet er sich folgende Inschrift: „Varchius ruht hier, ein Schüler des edlen Amor; was er wünschte, ist ihm zuteil geworden.“ — In diesen und ähnlichen Erfindungen verrät sich eine selbständige Kraft, dagegen zeigen die meisten Gelegenheitsgedichte nur einen geringen Fortschritt gegenüber Vinta und Segnius; Varchi vermag den Stoff hier nicht zu beleben.

Wie in Ferrara, so ist die Darstellung auch in Florenz bei dem Gerinsel angelangt, zu dem sich die Lyrik um die Mitte des 16. Jahrhunderts verflachte. In den wichtigsten Zügen muß dieses Bild noch vervollständigt werden. Zuvor aber gilt es rückschauend den Höhepunkt ins Auge zu fassen, nach dem die ganze Entwicklung des 15. Jahrhunderts hindrängt. In den Einzelleistungen von früheren Poeten mindestens erreicht, als Ganzes in seiner Gleichmäßigkeit unübertroffen, erschließt sich hier in den ersten Jahrzehnten des Cinquecento eine Periode, die man getrost als die eigentliche Blütezeit der neulateinischen Dichtung Italiens bezeichnen kann. Der Boden, auf dem diese sich entwickelt, ist das Rom Leos X.

Siebentes Kapitel.

Rom und die Blütezeit.

Vorgeschichte.

Zu einem ähnlichen Mittelpunkte der neulateinischen Poesie wie Ferrara und Florenz wurde Rom erst unter Leo X. Allein es konnte nicht anders sein, als daß die Bestrebungen einzelner großer Humanistenpäpste auch der neulateinischen Dichtung zugute kamen. Das gilt z. B. von der Einwirkung Nikolaus V. auf Marsuppini und Basinius, denen noch Janus Pannonius beizugesellen ist, (vgl. S. 26f. und 75). Auch Pius II. hat, wie gezeigt wurde, der neulateinischen Lyrik einige Anregungen gegeben. Freilich die großen Hoffnungen, die gerade die Poeten auf ihren ehemaligen Sangesgenossen setzten, wurden grausam enttäuscht; nur mit Campanus machte Pius eine Ausnahme. Abseits von dem päpstlichen Einflusse entwickelte sich um die Mitte des 15. Jahrhunderts eine freie Vereinigung von Freunden des klassischen Altertums, die „römische Akademie“. Als ihr Haupt galt Pomponius Laetus, der hochverehrte Lehrer vieler Geschlechter, auch der deutschen Humanisten, z. B. Hermanns v. d. Busche. Allein was Pomponius Laetus und dessen Freunde an dichterischem Gute hervorgebracht haben, vermochte keine dauernde Wirkung auszuüben. Dazu kam, daß 1468 die Akademie durch Paul II. wegen angeblichen Rückfalls ins Heidentum aufgelöst wurde, und einzelne ihrer Mitglieder die Härte des Papstes schwer zu empfinden hatten. Indessen unter Sixtus IV. erfolgte die Wiederherstellung der Akademie, und diese suchte jetzt stärker noch als zuvor die neulateinische Dichtung zu fördern, indem sie aus eigener Machtvollkommenheit den Dichterlorbeer verlieh, z. B. an Faustus Andrelinus.

Allerdings eine unmittelbare Teilnahme der Päpste blieb aus. Wohl ehrte Alexander VI. den Pomponius Laetus noch im Tode, aber diese Anerkennung galt lediglich der allgemein geschätzten Persönlichkeit. Gleichwohl hat dieser Papst wenigstens mittelbar die neulateinische Poesie beeinflußt. Alexanders VI. schrecklicher Sohn Cäsar Borgia suchte nach dem Vorbilde anderer Machthaber Italiens auch die neulateinische Dichtung seinen Zwecken dienstbar zu machen. Durch den noch öfter zu nennenden Franciscus Sperulus ließ er im Epos seine Feldzüge feiern, und auch die Lyrik mußte ihm dienstbar sein, wie das Schaffen eines anderen Dutzendpoeten beweist. Pierfrancesco Giustolo (Franciscus Petrus Justulus) aus Spoleto ist um 1450 geboren; er trat um 1500 in Cäsars Dienste und feierte ihn in drei mythologisch eingekleideten Panegyriken. Nach dem Falle des Hauses Borgia gelang es ihm, die Gunst eines Nepoten Julius' II. zu gewinnen, dann tritt er in Verbindung mit Colotius, dem Gönner und Mäzen des Poetenkreises aus den Tagen Leos X, gestorben ist er 1529. Justulus' poetische Werke erschienen 1510; neben didaktischen und epischen Versuchen enthalten sie in der Hauptsache Gelegenheitsgedichte, darunter einen Trauergesang auf Justulus' Lehrer Pomponius Laetus. Verwendet wird ausschließlich der Hexameter. In der zwar gepflegten, aber von keinem Dichterschwing getragenen Sprache stören oft Härten und Nüchternheiten; die Persönlichkeit macht sich nicht geltend; am ehesten findet Justulus in den drei Eklogen bei der Behandlung der überlieferten Motive einen eigenen selbständigen Ton, starke Teilnahme erweckt er aber auch hier nicht. — Erfolgt bei Sperulus und Justulus eine gewollte Einwirkung Cäsars auf die neulateinische Literatur, so bot der furchtbare Mensch ebenso wie seine Schwester Lucrezia auch mittelbar der Poesie Anregung, was bei Ercole Strozzi und anderen hervortritt.

Wie bei Alexander VI., so tragen auch bei dessen großem Feinde und baldigem Nachfolger Julius II. die Berührungen mit der neulateinischen Dichtung mehr ein zufälliges Gepräge. Trotzdem Anfänge und ein wesentlicher Teil der Tätigkeit einzelner Poeten in die Zeit Julius' II. fallen, kann doch von einer zusammenhängenden Rücksichtnahme auf diese Bewegung bei dem kriegesischen Papst nicht die Rede sein. Gleichwohl haben es die Poeten an Verherrlichung Julius II. nicht fehlen lassen; das beste Beispiel bieten die zahlreichen Gedichte dieser Art von Aurelio Augurelli.

Und der nationale Zug im Wirken des Papstes mußte bei den selbst national gerichteten humanistischen Dichtern mächtigen Anklang finden: wie diese Stimmung durch Giov. Antonio Flaminio zu kräftigem Ausdruck gebracht wurde, ist dargelegt worden (vgl. S. 139). Erst nach dem Tode Julius' II. (1513) veröffentlichte der dem Kreise Leos X. angehörende und noch wiederholt zu nennende Poet Petrus Cursius (geb. um 1480) seine Ekloge auf den Tod von Julius' II. Kammerherrn (*cubicularius*) Erasmus; absichtlich, so lautet seine Erklärung, habe er das Gedicht nicht zu Lebzeiten des Papstes drucken lassen, um nicht in den Verdacht zu kommen, als wolle er schmeicheln oder ein geistliches Ämtchen erschnappen. In den gebräuchlichen pastoralen Formen gibt die Ekloge einen von herzlicher Wärme erfüllten Trauergesang auf den Geschiedenen, sie gestaltet sich aber zugleich zu einem Hymnus auf den nach siegreichem Kampf zurückerwarteten Papst:

*„Verius hic deus est quam vir, si numen et orbis
Imperium spectare velis, si in culmine rerum
Iustitiae decus intactum, si pectora curis
Indefessa novis nec mundi mole minora:
Sive animum quascunque vices superare paratum,
Corporis invictum robur infractaque membra,
Seu sit opus tolerare hiemes, seu ferre calores
Inter bella etiam et longi dispendia Martis,
Non superum (ut multi) superumve oblitus honorum
Oblitusve sui, sed templa ingentia summis
Aemula sideribus sub vertice Vaticani
Erigit, ut iures caelestia moenia et arces.“*

Allein der Umstand, daß diese Poeten bewundernd zu dem mächtigen Manne emporsahen, und daß andere, wie Adrian von Corneto (vgl. S. 112), zu unmittelbaren Herolden der Taten Julius' II. wurden, ändert doch nichts an der Tatsache, daß der Papst ebensowenig wie sein Vorgänger daran dachte, der neulateinischen Poesie seine dauernde Teilnahme zuzuwenden.

Typisch für die eben geschilderten Verhältnisse ist die Gestalt eines Poeten, der erst unter Leo X. zu verdienter Anerkennung gelangt ist. Guido Postumus, geb. 1479 zu Pesaro, studierte in Padua und trat dann in die Dienste seines Landesherrn, Johann Sforza, des ersten Gemahls der Lucrezia Borgia. Der Gegensatz,

in den dieser nach seiner Scheidung von Lucrezia zu Cäsar Borgia geriet, machte auch Postumus zum erbitterten Feinde des Hauses Borgia, und seine Invektiven gegen Alexander VI. und Cäsar mußte der Poet mit dem Verlust seiner Güter büßen. Ebenso feindlich wie Alexander VI. stand er Julius II. gegenüber. Er war dem Geschlecht Bentivogli in Bologna treu ergeben, und als Julius II. den Bentivogli Bologna entriß (1510), trat er gegen den Papst auf, ja er griff selbst zu den Waffen und geriet in Gefangenschaft, so daß ihm nichts weiter übrig blieb, als in einer Elegie die Gnade des Papstes anzuflehen. Befreit, wirkte er zunächst in Ferrara als Lehrer an der Universität, dann übernahm er die Erziehung eines Sohnes des Herzogs von Urbino. Bei Leos X. Kriege gegen Urbino (1517) scheint er wiederum gefangen genommen worden zu sein, wurde aber wegen seiner poetischen Gaben bald zum erklärtesten Günstling des Papstes; und unmittelbar vor diesem ist er 1521 gestorben.

Guido Postumus kann nicht eigentlich zu den Klassikern der Blütezeit gerechnet werden, aber er steht ihnen sehr nahe. Vor den meisten seiner Dichterkollegen hat er voraus, daß er auszusprechen suchte, was ihn unmittelbar berührte. Dies gilt zunächst von seinen persönlichen Angelegenheiten. Er feierte als Jüngling die von ihm erwählte Fannia, die seine Frau wurde, und fand bei der Trauer um die frühzeitig Geschiedene zarte und eigne Klänge; er klagte während der Gefangenschaft dem Lehrer Philomusos sein unglückliches Geschick; eigentümlich ist allen diesen und anderen Elegien ein innig-wehmütiger Ton. Durch die Teilnahme des Gemütes wird auch die Trauerelegie belebt, die Postumus der Ginevra Sforza, der Gemahlin Johann Bentivoglios, gewidmet hat († 1502), der merkwürdigen majestätischen Frau, die nach dem Sturze ihres Hauses unausgesetzt ihre Söhne zur Rache an Julius II. aufgerufen hatte. Aber daß Postumus neben den zarten und weichen auch kräftige Akzente zur Verfügung standen, lehrt die Elegie, in der er die Bürger Pesaros zum Widerstande gegen die Eroberungsgelüste Cäsar Borgias anfeuerte und, ähnlich wie gleichzeitig Pontano und Sannazar, alle die wahren und erdichteten Greuelthaten des Hauses Borgia aufdeckte. Mit dem Übergang an Leos X. Hof verschwindet der Grundton von Postumus' Dichtung keineswegs: noch immer scheint durch seine Verse eine geheime Wehmut hindurchzuzittern. Aber trotzdem vollzieht sich eine Wandlung: der Poet wird ein höfischer

Dichter und stellt seine Kunst in den Dienst der Lieblingsneigungen des Papstes. Zeuge dessen ist namentlich sein großes Jagdgedicht: in ausführlicher Schilderung gibt diese Elegie den Verlauf einer von Leo X. veranstalteten Jagd wieder, und es ist hübsch zu sehen, wie zahlreiche Mitglieder des römischen Dichterkreises zugleich Jagdgenossen des Papstes sind. Postumus war nicht der erste, der diesen Gegenstand behandelte; das Gedicht Adrians von Corneto ist erwähnt worden (vgl. S. III f.), in Hendekasyllaben hat auch der Lyriker Joh. Gazoldus eine Jagd Leos X. geschildert (um 1515). Aber Postumus übertrifft durch Lebendigkeit, Ab- und Wohllaut diese Vorgänger und nähert sich der virtuosen Darstellungskunst Ercole Strozzi; in einzelnen eindrucksvollen Bildern stellt er die verschiedenen Jagdszenen hin, und durch den Wechsel der Stimmung sorgt er für Vermeidung der Eintönigkeit, so wenn er beispielsweise auf fröhliche Jagdscherze die Vergegenwärtigung der angstvollen Sorge eines Jägers um einen vermißten jungen Freund folgen läßt. Dieser letzten Periode seines Dichtens gehört noch ein Bericht über die Freuden seines ländlichen Aufenthaltes an, wieder in eine Verherrlichung Leos X. auslaufend. Und gern hört man Postumus zu, wenn er sich bei dem Papst dafür bedankt, daß dieser ihm aus Dankbarkeit für seine Lieder das zerstörte Haus seiner Ahnen wiederhergestellt hat:

*„Quippe Amphionii non ficta est fabula muri,
Si domus haec blandae structa canore lyrae est.“*

Der Wert von Postumus' Dichtung ist sehr verschieden beurteilt worden: es gilt, den richtigen Standpunkt zu finden. Von den Klassikern der Blütezeit scheidet ihn die Tatsache, daß es ihm nicht gelang, zu einer gleichmäßigen Vollendung vorzudringen. Er setzt meist mit wirklich poetischem Schwunge ein, aber er erlahmt oft im Laufe der Darstellung. Wie reizvoll klingen die durch Gobineaus „Renaissance“ allbekannt gewordenen Anfangsverse jener Schilderung seiner Villegiatur:

*„Heu quam nostra levis, quam non diuturna voluntas,
Quam juvat ingratum saepe quod ante fuit!“*

Aber das ganze Gedicht hält sich dann keineswegs auf der Höhe dieses Eingangs: es gelingt dem Dichter nicht, die geweckte Stimmung dauernd festzuhalten.

Immerhin aber erzielt er in einzelnen Würfeln einen solchen sprachlichen Wohllaut, daß man es begreift, wie gerade der medicäische Papst den Dichter bevorzugte, der zu seinen Vorgängern im schroffsten Gegensatze gestanden hatte.

Die Klassiker der Blütezeit.

Mit Leo X. trat die lateinische Dichtung in ein neues Zeitalter. Es wäre unrichtig, nur von Leos Vorliebe für diesen Zweig der Poesie zu reden, denn es handelte sich bei ihm nicht um eine oberflächliche Liebhaberei. Die Freude an schönen lateinischen Gedichten gehörte vielmehr zu seinen Lebensbedürfnissen. Er mag diese Neigung schon am Hofe seines Vaters Lorenzo des Prächtigen und in der Schule Politians eingesogen haben, aber unzweifelhaft wurde sie so stark, weil sie einem wichtigen Grundzug seines Wesens, dem Hang zu sinnfälliger Schönheit, entsprach. Schon da er noch als Giovanni von Medici den Purpurmantel des Kardinaldiakons trug, war seine Begeisterung für die lateinische Dichtung bekannt, und bereits in jener Zeit brachten ihm die Dichter poetische Gaben dar. Gewidmet wurde ihm damals durch Francesco Barlettani (Franciscus Barlectanus) eine ganz artige Ekloge: der Hirt Argenis hat sich bei einem Besuch der Stadt in die schöne Lycoris verliebt, und nach anfänglichem vergeblichen Werben gelingt es ihm mit Hilfe eines Freundes, die Ersehnte herbeizuzaubern und ihre Liebe zu gewinnen; das Idyll zeichnet sich durch manche hübsche Einzelzüge aus, so verrät z. B. Argenis bei seiner Rückkehr die in der Stadt entstandene Liebesneigung dadurch, daß er das städtische Leben erhebt, während er das ländliche herabsetzt.

Wie Barlectanus, so rechneten auch zahlreiche andere Poeten auf die Liebe Giovannis von Medici für die von ihnen vertretene Geistesrichtung, und da der Medicäer als Leo X. den päpstlichen Stuhl bestieg, war die Empfindung allgemein, daß mit der Erhebung des neuen Papstes das goldene Zeitalter angebrochen sei. Wiederholt wurde dieser Überzeugung poetischer Ausdruck verliehen; es genügt aus den mannigfachen Stimmen einen Zeugen herauszuheben, nämlich den schon genannten Lehrer des Guido Postumus, Johannes Franciscus Superchio, genannt Philomusus,

der in seinem „Jubellied auf die Wahl Leos X.“ (*exsultatio in creationem Leonis X.*) nicht nur den Künsten, sondern auch den Sitten und der Religion die herrlichsten Zeiten weissagte:

„*quibus atra recedant*
Flagitia, et fidei jam longa oblivio sanctae,
Quis bona mens, pax alma, pudor, probitasque fidesque
Et sancti redeant mores et praemia morum.“

In der Tat machte Leo die ausschweifenden Hoffnungen, mit denen die Poeten seiner Regierungszeit entgegensahen, nicht zu schanden. Wohl wurde seine Gunst Gerechten und Ungerechten zu teil; er lieb sein Ohr ebenso gerne den glatten Versen der Kunstdichter wie den lateinischen Verskunststücken der Stegreifdichter, so des sog. Erzpoeten Camillo Querno oder des Abtes Baraballo. Indessen die Art, in der er seine Belohnungen verteilte, läßt doch erkennen, daß er zwischen bloßen Spaßmachern und ernsten Dichtern sehr wohl zu scheiden wußte. Er hat denn auch das Poetenvölkchen, das ihn unausgesetzt umdrängte, nach Kräften beschenkt; freilich selbst seine in unglaubliche Verschwendung ausartende Freigebigkeit genügte nicht, um alle Schützlinge vor Not zu bewahren.

Die freudige Teilnahme Leos an den Fortschritten auf diesem Literaturgebiet berechtigt ebenso wie sein gebefreudiges Mäzenatentum dazu, das ganze Zeitalter nach seinem Namen zu nennen. Allerdings müssen dieser Epoche auch einige Dichter zugezählt werden, die zu dem Rom Leos X. nur in losen Beziehungen oder in gar keinem Verhältnis standen, sich aber durch Wesensverwandtschaft als zu dem Zeitalter gehörig erweisen. Denn dieses trägt ein ganz bestimmtes Gepräge: sowohl die hervorragenden Vertreter der Blütezeit, als auch die Poeten zweiten und dritten Ranges bezeugen es, daß für den Charakter der Epoche nicht sowohl der stürmische Impuls der Persönlichkeit maßgebend ist, sondern Ausgeglichenheit, Abrundung und Ebenmaß.

Als der eigentliche Vertreter des leoninischen Geistes galt mit Recht der elegante Latinist, der freilich an poetischer Begabung hinter vielen seiner Sangesgenossen zurückstand, aber trotzdem nicht unwürdig den Reigen dieser Klassiker eröffnet. Pietro Bembo (Petrus Bembus) war 1470 in Venedig geboren. Er stammte aus einem edlen Geschlecht und wurde wahr-

scheinlich durch seinen feingebildeten Vater, den Freund vieler Humanisten, frühzeitig der Welt des Humanismus zugeführt. Längere Zeit lebte er in Ferrara und Urbino, überall innige Geistesgemeinschaft mit den humanistischen Größen pflegend. Unmittelbar nach seiner Wahl ernannte ihn Leo zugleich mit Sadolet zum päpstlichen Sekretär; er bekleidete dieses Amt von 1513–20; dann zog er sich, erkrankt, der Geschäfte und der Ärgernisse müde, nach Padua zurück, wo er in behaglicher Ruhe seinen Studien lebte, bis ihn die Ernennung zum Kardinal 1539 nach Rom zurückrief; hier ist er, hoch angesehen, 1547 gestorben. Nur eine kurze Lebensdauer war dem dichterisch sich mit Bembo mehrfach berührenden Giovanni Cotta gegönnt. Er wurde 1480 zu Legnago bei Verona geboren, war Lehrer in Lodi und schloß sich dann an den Condottiere Bartolommeo d'Alviano an, der eine freie Gemeinschaft von Gelehrten und Poeten um sich versammelte. Als Alviano in der Schlacht an der Adda von den Franzosen gefangen genommen wurde, teilte Cotta sein Los, übernahm später eine Sendung an Julius II. und starb während dieser in Viterbo 1510. Cotta gehört noch der Zeit vor Leos Pontifikat an und ist nur dem Geist des Zeitalters verwandt, dagegen hatte Andrea Navagero (Naugerius) Beziehungen zum Papst sowie zu Bembo und Sadolet. Geboren 1483 in Venedig, war er zuerst Schüler des M. Antonius Sabellicus; er wurde später dessen Nachfolger als Vorsteher der Marcusbibliothek und setzte auch Sabellicus' „Geschichte Venedigs“ fort. Dann betraute ihn die Republik mit diplomatischen Sendungen; er war Gesandter bei Karl V. und Franz I., und während seines Aufenthaltes in Frankreich ist er am 8. Mai 1529 zu Blois gestorben. Naugerius' Gelehrtenruhm beruht hauptsächlich auf seiner umfassenden philologischen Tätigkeit, die hier nicht zu würdigen ist; man möchte gerade dem Schöpfer so vieler kleiner zierlicher Kunstwerke eine solch imponierende Arbeitsleistung nicht zutrauen. Aber auch er, wie die überwiegende Mehrzahl der neulateinischen Dichter aller Länder, legen Zeugnis davon ab, wie eng diese Poesie mit dem Betrieb der Wissenschaft verknüpft war. Von anderer Grundlage aus erfolgte die Hinwendung zur neulateinischen Literatur bei dem am 6. Dezember 1478 zu Casanatico bei Mantua geborenen Grafen Baldassare Castiglione. Auch er hat in engen Beziehungen zu dem Rom Leos X. gestanden. Zwar die für Leben und Lebensanschauung entscheidenden An-

regungen erhielt er nicht in Rom, sondern am Hofe zu Urbino. Aber als Gesandter bei Leo X. nahm er an dem geistigen und künstlerischen Aufschwung der Blütezeit freudig teil. Auch in späterer Zeit war er noch mehrfach Gesandter in Rom; dann (seit 1523) päpstlicher Nuntius in Spanien, und hier brach der Gram über die Eroberung und Verwüstung Roms durch Bourbon's Truppen (1527) ihm das Herz († 1529). Schon neun Jahre vorher hatte er nur schwer einen anderen Schicksalsschlag überwunden: den Verlust seiner Gattin Ippolita Torelli nach kurzer, aber glücklichster Ehe.

Bei der Betrachtung des Schaffens der vier Genannten läßt sich trotz unterscheidender Merkmale der innere Zusammenhang nicht verkennen: sie sind Zeugen des gleichen Geistes.

Bembus' Ruhm beruht, so weit seine lateinische Poesie in Betracht kommt, auf einer Handvoll von Gedichten. Diese werden fast ausnahmslos von pastoralen und erotischen Motiven beherrscht. Die Liebeslyrik des Bembus zeigt neben manchem Spielerischen auch Wurzelhaftes. So scheint es auf Erlebtem zu beruhen, daß er einem Freunde das Zusammensein mit der Geliebten neidet, während er selbst in der Fremde weilen und lediglich von fern mit den Augen den Wohnsitz seiner Schönen suchen kann. Wirkliches Geschehen wird wohl auch abgespiegelt, wenn er sich über die strenge Hut beschwert, der die Geliebte von ihrem eifersüchtigen Gatten ausgesetzt ist, und die es ihm unmöglich macht, ihr anders als mit Blicken zu nahen; die Sehnsucht nach dem goldenen Zeitalter, wo noch keine Ehefessel die Liebe hemmte, kleidet er bei dieser Gelegenheit in ähnliche Worte wie Hercules Strozza. Der Monolog einer Verlassenen gewinnt an leidenschaftlicher Kraft hauptsächlich dadurch, daß Bembus sich lebendig in die Lage des Mädchens versetzt; es gemahnt an Goethes römische Elegien, wenn die Anklage der Unbeständigkeit von dem einzelnen auf das ganze Geschlecht ausgedehnt wird: „Wie die Spitzen der Ähren sich frei hin- und herbewegen, so schwankt eure haltlose Treue in der Liebe; wie die folgende Welle drängt und die frühere vertreibt, so drängt und bestürmt euch fortwährend die neue Liebe“. Auch die Hirtengedichte wirtschaften mit erotischen Motiven: Faunus wirbt mehrfach vergeblich um Liebe; Pan vergißt die Regel, daß Gleiches sich zu Gleichem gesellen soll, er folgt der Galathea ins Wasser und gerät dabei in Gefahr zu ertrinken. Ein Bittgesang der Hirten an Pan hält ländliches

Leben in Einzelbildern fest. Inmitten dieser heidnischen und sinnlichen Welt nimmt sich ein Hymnus auf den h. Stephanus sonderbar aus; und es mutet wie parodistisch an, wenn die dem Heiligen vorgetragenen Wünsche eine verzweifelte Ähnlichkeit mit den Bitten der Hirten an Pan aufweisen. Am unmittelbarsten wirkt Bembus da, wo er sich ganz unbefangen gibt; so wenn er einem Freunde, wahrscheinlich Hercules Strozza, gegenüber die Pflege der Volkssprache verteidigt und ihm zuruft: „Achte darauf, daß du nicht, während du im fernen Lande mit großen Kosten und Mühen marmorne Häuser baust, zu Hause unter dem Strohdach wohnst.“ Oder wenn er in einer seiner Grabschriften (auf Sannazar, Hercules Strozza u. a.) die Umstände, unter denen Politian starb, in ergreifender Weise nahebringt: Politian beklagt in rührenden Liedern, schon krank, das Hinscheiden des Lorenzo und erfleht ihn zurück; Pluto hört es, stutzt, fürchtet, daß der Dichter mit seinen Liedern der Macht des Schattenkönigs, wie einst Orpheus, gefährlich werden und die Gesetze des Orcus aufheben könnte; er durchbohrt ihm die Brust, und der Sänger stirbt mitten im Lied.

Der äußere Umfang von Cottas Schaffen ist wie bei Bembus nur gering. Aber der durch die kleine Zahl der Dichtungen gewonnene Ruhm erscheint berechtigter. Denn als Künstler übertrifft Cotta Bembus beträchtlich. Er ist der echte Minnesänger. Seine Erfindungskraft ist nicht allzugroß; verwandte Motive kehren häufig bei ihm wieder; in dieser Beziehung erinnert er an Marullus. Zur Belohnung seiner treuen Dienste schenkt ihm sein Mädchen als Liebespfand eines ihrer Goldhaare, aber dieses Flammengewebe verbrennt ihn, anstatt seine heiße Leidenschaft zu lindern. Die Geliebte badet und erregt den Flußgott zu heftiger Glut, die sich dann auf den Dichter überträgt. Durch die Stimme und den Anblick der Angebeteten ebenso wie durch die Liebesfreuden wird dem Dichter die Seele entrissen; aber auch das Fernsein von ihr tötet; deshalb will er lieber in ihrem Anschauen und im Genuß vergehen als in Sehnsucht nach ihr hinschmachten. Augen, die Tränen und dann Blut weinen, Tränen, die das durch Liebesglut ausgedörrte Flußbett wieder ausfüllen, sind bezeichnende Ausdrucksmittel. Aber die Enge dieser poetischen Welt wird durch die Ausführung wunderschön belebt. Indem Cotta einen Gedanken weiterspinnt, weiß er immer neue zierliche Wendungen aus ihm zu entwickeln. Und auch der An-

schauung kommt er entgegen: wenn er sich bei dem Flußgotte nach Aufenthalt und Tun der Geliebten erkundigt, so setzt er seine Vermutungen darüber in allerliebste Bilder um. Neben den Liebesgefühlen gibt er auch den Freundschaftsempfindungen zarten Ausdruck und verflucht beide Sphären mit einem Anfluge schalkhafter Heiterkeit. So wenig er geschrieben, es reicht doch aus, die feinen Züge einer liebenswürdigen Dichternatur erkennen zu lassen.

Noch in höherem Maße ist dies bei Andreas Naugerius (Andrea Navagero) der Fall; mit ihm betritt man eine der Höhen des neulateinischen Parnasses der Italiener. Denn trotz der Begrenztheit seines poetischen Gebietes darf er sich ebenbürtig neben Pontan, Sannazar, Politian, Tito Strozzi und Ariost stellen. Er bewegt sich fast ausschließlich in der Hirtenwelt. Sicherlich läßt sich, wie noch gezeigt werden wird, das Konventionelle der Form auch bei ihm nicht verkennen, aber was geschehen konnte, um der gewählten Einkleidung innere Wahrheit zu verleihen, ist geleistet worden. Naugerius bevorzugt kurzgeschürzte Dichtungen, z. T. von wenigen Versen. In kleinen Weihegedichten wenden sich Hirten und Jäger in ihren Berufsfragen mit Bitten oder Dank an einzelne Gottheiten, es geschieht dies meist in der Anrede, die zuweilen durch erzählende Bestandteile ergänzt wird. Hin und wieder benutzt der Dichter diese Form, um einen Ausschnitt aus der allerdings stark idealisierten ländlichen Erotik zu geben. Thyrsis weiht der Venus Veilchen, weil es ihm gelungen ist, der Geliebten hinter dem Zaun drei Küsse zu rauben, mehr konnte er nicht erreichen, da die Mutter in der Nähe war. Thyrsis und Nape bringen der Venus einen Kranz aus Tausendschön und Lilien dar; wie das Tausendschön unverwelklich ist, so soll auch ihre Liebe unverwelklich blühen; so rein wie die Lilien sollen auch ihre Herzen sein, und wie die beiden Blumen sich zu einem Kranze zusammenschlingen, soll auch ein Band beide Herzen einen. Andere Stücke entrollen ebenfalls idyllische, aber doch die Wirklichkeit widerspiegelnde Bilder: rührend kommt in Grabschrift und Erzählung die Trauer des Herrn über den Tod seines treuen Hundes zum Ausdruck. Indessen müssen die anderen Gegenstände hinter der Liebe zurücktreten. Die erotische Dichtung des Naugerius arbeitet zwar nicht mit starken, aber trotzdem mit eindrucksvollen Farben. Von der Wärme und Innigkeit, mit der der Dichter sich in die Empfindung versenkt, weiß er etwas auf den Leser

zu übertragen. Außerdem zeichnet er auch hier eine Reihe anschaulicher Bildchen und beugt dadurch jeder Verflüchtigung des Eindrucks vor. In wirkungsvollen pastoralen Monologen klagt er über die Grausamkeit der Geliebten, äußert seine Furcht, daß sie ihn in der Ferne vergessen haben könnte, und versichert sie seiner unwandelbaren Treue. Er bittet die Nacht, „die mit schweigendem Dunkel die Erde umfängt“, seine Begleiterin zu sein, während er in die Umarmungen und die Küsse seiner Hyella eilt; er dankt dem seligen Schlaf, der ihm im Traume die sonst so spröde Geliebte endlich zugeführt und willig gemacht hat. Von der in diesen Elegien aufgewendeten Kunst, Stimmung zu erwecken, legen auch Naugerius' Landschaftsbilder Zeugnis ab; man glaubt es zu spüren, wie die taufrische Morgenfrühe allmählich der vordringenden Mittagshitze weichen muß, und lebendig steigt vor dem Auge des Lesers das durch Erlengebüsch geschützte Plätzchen am kühlen Quell auf, wo der Wanderer Schutz vor den sengenden Sonnenstrahlen finden kann. — Daß die pastorale Form benutzt wird, um persönliche Gedanken und Gefühle auszusprechen, würde schon ohnehin wahrscheinlich sein, es läßt sich aber auch bestimmt nachweisen. Ein Meier bittet den Vulkan, die Wälder zu verbrennen, die aus fremdem Reis gezogen sind, dagegen das aus eignen Schößlingen stammende zu schonen. Die Veranlassung zu diesem Weihepruch bot folgende Tatsache: ein Freund hatte Gedichte des Naugerius gerühmt, weil sie an Statius erinnerten; da warf sie der Dichter, der um keinen Preis von einem fremden Vorbilde abhängig sein wollte, ins Feuer, und wir mögen uns wohl vorstellen, wie er, während die Blätter knisterten, das Geschehene mythologisch umgeformt und die so entstandenen Verse vor sich hingesummt hat.

Abgetönt, unaufdringlich wie die Dichtung des Naugerius und Cottas ist auch das Schaffen des etwas älteren Castiglione. Der Weltruf dieses Namens beruht, wie allbekannt, auf einem italienisch geschriebenen prosaischen Werk, dem „Cortegiano“ (vollendet 1518, veröffentlicht 1528). Castiglione hat darin das Ideal höfischer Renaissancebildung gezeichnet. Nicht das Übermenschen hervorstechender Renaissancegestalten hält er fest, sondern nur einen, allerdings wichtigen Zug daraus: die Allseitigkeit. Freilich trägt diese Allseitigkeit keinen stürmisch-impulsiven Charakter, sie wächst nicht ins Ungeheure, Überlebensgroße, sondern sie bleibt immer in den Grenzen der Wohlanständigkeit:

den Durchschnitt des gesellschaftlichen Ideals verkörpert Castiglione; seine edle, maßvolle Persönlichkeit spiegelt sich in dem von ihm aufgestellten Bilde wieder: alle Kenntnisse und Fertigkeiten seines „Hofmannes“ müssen sich schließlich dem Ebenmaß unterordnen; sie führen nicht zur Selbstherrlichkeit, zur Abschüttelung allgemein bindender Gesetze, sondern sie werden letzten Endes in den Dienst sittlicher Zwecke gestellt.

Diesem Streben nach Ebenmaß, dem Widerwillen gegen jede Übertreibung scheint der Grundcharakter der nicht zahlreichen lateinischen Dichtungen durchaus zu entsprechen: es waltet in ihnen eine gedämpfte, zusammengefaßte Stimmung. Aber wie der stille See zuweilen durch ein leichtes Kräuseln von den Bewegungen in seinen Tiefen Kunde gibt, so fehlt es auch in Castigliones Gedichten nicht ganz an Zeugnissen verhaltener Leidenschaft. So wenn er, um seinen Unwillen über die Belagerung Mirandolas durch Julius II. Ausdruck zu geben, den Schatten Picos heraufbeschwört, der blutberonnen, mit verbranntem Haar auf der Mauer erscheint und dem Papst sein Unrecht vorhält, bis das Donnern der Geschütze seine Stimme erstickt. Wird dem politischen Liede durch die Einfügung der geistesmächtigen Gestalt Picos ein größeres Gewicht verliehen, so hebt Castiglione auch die landläufige Gelegenheitsdichtung dadurch, daß er ihr einen weiten Hintergrund schafft. Er wollte Leo X. veranlassen, die früher als Cleopatra gedeutete Ariadnestatue wieder zum Mittelpunkt einer Brunnenanlage zu machen und kleidete die Bitte in einen Monolog ein, in dem Kleopatra über ihr eigenes Schicksal berichtet; das höfisch schmeichelnde Lob des Gesanges der Herzogin Elisabella Gonzaga wird zu einer Neuschöpfung der von ihr gesungenen Dichtung, der Klage Didos aus der Aeneis. Weit höher als diese der Gelegenheitspoesie angehörenden Stücke steht indessen eine dem unmittelbaren seelischen Bedürfnis entsprungene Dichtung: der Brief, den Castiglione seine Gemahlin an den entfernten Gatten schreiben läßt. Wie sie nach ihm bangt, ihn beständig in Gedanken trägt, aber auch für ihn fürchtet, bis ein eben eintreffender Brief sie beruhigt und den Sorgen entrückt, das wird mit ungewöhnlicher seelischer Feinheit vergegenwärtigt. Die Liebesdichtung (im engeren Sinne) ist bei Castiglione nur spärlich vertreten; eine ungemein anschauliche Elegie mahnt die Geliebte nicht so nahe an das Meer heranzugehen, da sie ein Meerungeheuer in die Tiefe hinabziehen und

zur Liebe zwingen könne; ein zweites Gedicht führt den gleichen Gedanken noch einmal, aber nach glücklichem Eingange zu breit aus.

Bei allem Unterschiede des Wertes sind die bisher behandelten Vertreter der Blütezeit doch Zeugen des gleichen Geistes; verwandte Neigungen herrschen sowohl im Stoff wie in der Form vor. Mit Navageros Altersgenossen Girolamo Fracastoro ändert sich das Bild.

Von Fracastoros lateinischen Dichtungen pflegen meist nur die beiden größeren Werke genannt zu werden, das ihm von seiner „medizinischen Muse“ diktierte, mit vielen epischen und beschreibenden Elementen verbrämte Lehrgedicht: „Die gallische Krankheit“ (*de morbo gallico*) und das unvollendete Joseph-Epos. Hinter diesen später zu behandelnden Dichtungen tritt seine Lyrik ganz zurück. Allein mit Unrecht. Denn die lyrischen Schöpfungen brauchen sich hinter den beiden Hauptwerken nicht zu verstecken; sie übertreffen diese vielmehr weit an Tiefe und Unmittelbarkeit der Empfindung. Von den meisten italienischen Poeten unterscheidet sich Fracastoro dadurch, daß die Liebesdichtung bei ihm ganz fehlt. Aber durch die Abwesenheit der Erotik verliert seine Lyrik nichts von ihrem Reiz. Denn die besten seiner Schöpfungen sind aus wahrhaft dichterischem Geiste empfangen und erhalten durch die edle, gewichtige Persönlichkeit einen starken Rückhalt. Zwar hat Fracastoro auch der landläufigen Gelegenheitsdichtung seinen Zoll entrichtet: er feiert Margarete von Valois als Minerva, weil sie sich zu gleicher Zeit als Göttin des Krieges und als Beschützerin der Künste ausweist; er führt sich als Zuhörer ein, wenn der von Hirten und Satyrn umgebene Pan ein Loblied auf Julius III. anstimmt. Ungezwungener wächst in dem Preislied auf den Kardinal Farnese das Lob des Gefeierten aus der gefälligen Einkleidung heraus; und eine Sendung von Fischen an einen Freund erhält einen passenden poetischen Begleitbrief mit einer Verwandlungssage in Sannazars Art.

Allein die wahre Bedeutung Fracastoros schließt sich doch erst da auf, wo er Gelegenheitsdichtung im guten Sinne des Wortes bietet. Wie ergreifend klingt sein Klagelied über den Tod seiner beiden Söhne! Wie lebendig ersteht das Bild des trauernden Vaters, der die künftige Entwicklung der Söhne mit freudigen Hoffnungen begleitete, und sich über das Scheitern des erwarteten

Glücks nur mit der Überzeugung von der Vergänglichkeit alles Irdischen trösten kann. Seelenvoll wie hier spricht sich auch die Trauer um einen verstorbenen Freund aus; die an den Bruder des Toten gerichtete, von echter Empfindung zeugende Elegie ist reich an schönen, nur einmal durch eine klassische Reminiscenz gestörten Zügen. Die Heftigkeit des Schmerzes scheint in beiden Fällen schon durch eine fanfte Wehmut abgelöst zu sein. Dürsterer wird die Stimmung, wenn der Dichter von seinem vergeblichen Streben berichtet, in die Wirkenskraft des Weltgeistes einzudringen: er sucht das Innere der Natur zu ergründen, ihr bleibendes Bild festzuhalten, aber immer wieder flieht es vor ihm; als er einmal im dunklen Walde auf unbekannten Pfaden einhergeht, erkennt er die Fruchtlosigkeit seines Trachtens. Da naht sich ihm die Muse; sie erinnert ihn daran, daß alle irdischen Dinge nur Scheinbilder sind. Der Urgrund alles Seienden liege in einer anderen, höheren Welt, und diese vermöge nur der zu erkennen, der sich von der Beunruhigung durch das Irdische freihalte: die Überzeugung von den Grenzen des Forschergeistes führt ihn also nicht zur Verzweiflung, sondern zur Gläubigkeit und ermöglicht ihm, ein treuer Sohn seiner Kirche zu sein. Ein Gegenstück zu den düsteren faustischen Anwandlungen gewährt die Freude an der Natur und der Stille des ländlichen Lebens. Allerliebste vergegenwärtigt er in der Einladung an einen Freund die behagliche Zurückgezogenheit in seinem Landsitze am Gardasee, und die leise Idealisierung tut der Lebenswahrheit des freundlichen Gemäldes keinen Eintrag. Idyllisch wie diese Schilderungen sind auch die kleinen Szenen aus dem Landleben, die er „Augenblicksbilder“ (*incidentia*) betitelt: es handelt sich um ganz kurze Gedichte von wenigen Zeilen; trotz (oder vielleicht wegen) ihrer Knappheit vermögen sie die vorschwebenden Situationen unmittelbar zu erfassen. Nur einmal erscheint hier eine künstliche pastorale Erfindung; im übrigen handelt es sich um Darstellungen des wirklichen Lebens: die Herbigkeit des ersten Frühlings-erwachens; Rückkehr der Herden und der Abend im Bauernhause; Schweineschlachten und Wurstmachen; das durch Familienfreude wie durch die Musen verschönte Behagen in der warmen Stube zur Winterszeit; die fröhlichen Spiele der Knaben und Mädchen am Gardasee. Auch bei Fracastoro wird also das Schaffen stark durch die Neigung zur Idylle beherrscht, aber diese Vorliebe führt nicht, wie bei Bembus und Naugerius, zu künstlichen

Erfindungen, sondern zum Ergreifen einer allerdings verklärten Wirklichkeit.

Ganz ähnlich wie bei Fracastoro, aber noch in höherem Maße, ruht der Glanz von Vidas Namen auf seinen epischen und didaktischen Schöpfungen. Marco Girolamo Vida stammte aus Cremona, wo er 1490 geboren wurde; er erwählte den geistlichen Stand und trat in den Orden der lateranensischen Regularkanoniker ein; unter Leo X. stieg er zum Prior und unter Clemens VII. zum Bischof von Alba auf (1532); 1566 ist er gestorben. Vidas Epos, seine mit virgilischer Technik Leben und Leiden Christi erzählende „Christias“ fand in Deutschland ebensolche warme Aufnahme wie seine Lehrgedichte, namentlich seine „Poetik“; und einzelne Stellen seiner „Christias“ haben gelegentlich auch die Lyrik der deutschen Neulateiner beeinflußt. Aber Vidas eigene Lyrik konnte gegenüber seinen anderen gefeierten Werken nicht recht aufkommen. Das ist kein Zufall; denn die Gediegenheit des Inhaltes verschmäh't den äußeren Schein; der einfachen Anlage entspricht die schlichte, schmucklose Sprache. Trotzdem nimmt Vida auch auf dem lyrischen Gebiet eine besondere Stellung ein. Ohne seine Person in den Vordergrund zu drängen, lenkt er von den behandelten Gegenständen immer wieder zu der eigenen Empfindungs- und Gedankenwelt zurück; wenigstens ist das in seinen Oden und Gelegenheitsgedichten sowie in den Eklogen der Fall. Die Mühen der hohen Staatsstellung eines Freundes bringt er durch den Gegensatz zu der ländlichen Muße nahe, die er selbst im Augenblick genießt; der Jubel über die fragwürdigen Siege Leos X. verdichtet sich ihm bald zu dem einen Gedanken, den Musendienst zu verlassen und im Kampfgewühl Ruhm und Ehre zu suchen; ein schönes Loblied auf die Segnungen des Friedens zeigt ihn selbst, wie er, mit wenigem zufrieden, sich dankbar der wiederkehrenden goldenen Zeit freut; bei der Klage über die Abreise und der Hoffnung auf die Rückkunft des Freundes steht nicht sowohl dieser als der Dichter selbst im Mittelpunkt. Ähnlich wie in diesen Oden strebt Vida in dem Klagegesang auf seine Eltern weniger danach, lebendige Bilder von ihnen zu entwerfen, sondern es kommt ihm in der Hauptsache darauf an, zu zeigen, wie der Schicksalsschlag auf ihn gewirkt und welche Hoffnung er ihm zerstört hat. Lebendig erschließt der Dichter sein Inneres da, wo er mit einem Weihespruch an die Erde Bohnen sät, aus deren Ertrage das im Kriege verarmte,

hungernde Volk seiner Diözese gespeist werden soll. Durch ihren individuellen Ton zeichnen sich auch die fein abgestimmten, zarten Eklogen aus. Sicher bringt Vida eigene Empfindungen zum Ausdruck, wenn er das Fernsein des Freundes beklagt oder dem Hochgefühl des schaffenden und bewunderten Dichters Worte leiht. Aber auch bei der Vergegenwärtigung fremden Schmerzes schwingt das eigene Gefühl deutlich mit: in pastoralen Formen wird die Trauer der Vittoria Colonna um den ihr ent-rissenen Gatten Pescara festgehalten; gerade die uns befremdende Einkleidung, daß die Schöne sofort wieder in einem Hirten einen Anbeter findet, den sie aber in ihrem Kummer gar nicht beachtet, wird daraus zu erklären sein, daß der Dichter die eigene Teilnahme in einer poetischen Figur zu verkörpern wünschte. Auf die mannigfachen feinen Einzelzüge der Eklogen kann hier nur im allgemeinen hingedeutet werden. Einen weit größeren Umfang als die anderen Kinder seiner lyrischen Muse nehmen Vidas religiöse Hymnen ein; sie sind den Personen der Dreieinigkeit, Gestalten der biblischen Geschichte, den Märtyrern und Heiligen gewidmet. Am häufigsten wird der Hexameter verwendet, nicht zum Vorteil des Gesamteindrucks. Denn ähnlich wie der fünffüßige Jambus in den Dramen der Epigonen Schillers gebiert ein Hexameter leicht den anderen. Die Folge ist eine außerordentliche Breite, die noch durch die Absicht verstärkt wird, den Gegenstand recht gründlich von allen Seiten aus zu betrachten. Dazu kommt, daß fast immer das ganze Gedicht in der Anrede gehalten ist, wodurch die Schwerfälligkeit der Darstellung noch verstärkt wird. Der sonst für Vidas Lyrik so bezeichnende subjektive Zug vermag demgegenüber nicht recht aufzukommen. Doch fehlt er freilich nicht ganz. So wenn in dem Hymnus auf Gott der Dichter sich selbst einführt, wie ihm an den Wundern der Natur die Größe der Schöpfung aufgeht. Oder wenn er in dem Hymnus an Maria den Wunsch ausspricht, einer der Hirten zu sein, denen die frohe Botschaft zuteil wurde, und er sich nun ausmalt, was er dann alles mit angesehen haben würde. Ein Hymnus an den König David leidet zwar ebenfalls unter dem Streben nach Vollständigkeit, gestaltet sich dann aber dadurch einigermaßen individuell, daß der Dichter David als sein Vorbild im heiligen Gesange betrachtet und ihm namentlich im Bußgesange nacheifern möchte, als dessen Beispiel am Schlusse der frei nachgedichtete 51. Psalm folgt. Ähnlich wie solche Züge

trägt der Hinweis auf die Zeitgeschichte zur Vermeidung der Eintönigkeit bei: ein Hymnus an Jesus feiert den Sieg Karls V. über die deutschen Protestanten; ein an Thomas von Aquino gerichteter fleht nach dem unglücklichen Ausgange von Karls V. Zug gegen Algier die Hilfe des Heiligen an. Indessen eines wahrhaft poetischen Reizes kann sich nur eines dieser Gedichte rühmen. Der in Betracht kommende Hymnus auf die himmlischen Jungfrauen ist dafür auch zu den schönsten Leistungen der Neulateiner auf religiösem Gebiete zu zählen. Auch die durchgeführte Anrede erscheint hier gerechtfertigt. Die Frage nach den jungfräulich Gestorbenen gibt dem Dichter Gelegenheit, ihr Treiben im Himmel auszumalen, ihre Chortänze, ihren Gesang, ihr Aussehen zu vergegenwärtigen und zu zeigen, wie jede der Liebe Christi theilhaftig zu werden sucht. Allerliebste, wie er sich bei den Jungfrauen nach seinen beiden weiblichen Lieblingsheiligen erkundigt, denen er auch besondere Hymnen gewidmet hat. Das Gleitende, Schwebende, das ebenso durch die Worte wie das gewählte Maß, die Hendekasyllaben, erzeugt wird, malt in gleicher Weise das Verschwimmende der himmlischen Sphären wie die Bewegungen des Reigentanzes. — So wenig die übergroße Anzahl dieser Gedichte ästhetischen Ansprüchen zu genügen imstande ist, sie gewinnen doch unter einem Gesichtspunkte nicht zu unterschätzende Bedeutung. Denn nirgends kommen sich die neulateinische Dichtung Italiens und Deutschlands näher als in Vidas Hymnen auf Gott, Christus und den h. Geist; sie könnten sehr gut von einem deutschen Neulateiner geschrieben worden sein, und an ihrer großen Wirkung auf die neulateinische Poesie Deutschlands ist nicht zu zweifeln.

Im Gegensatz zu Fracastoro und Vida, die zwar die allgemeine Neigung der Zeit zur Idylle teilten, in der Ausführung aber selbständige Wege einschlugen und die pastoralen Motive mehr oder weniger hinter anderen Stoffen zurücktreten ließen, führt Marcus Antonius Flaminus zu der durch Bembo und Naugerius beschrittenen Bahn zurück und wird der Vollender der von seinen Vorgängern vertretenen Richtung. Von Flaminus' Vater war bereits die Rede; selbst als Poet tätig, erkannte er frühzeitig die großen Gaben seines 1498 zu Seravalla geborenen Sohnes, überwachte dessen früheste Entwicklung mit Sorgfalt und scheint auch dafür gesorgt zu haben, daß der Jüngling nicht zu frühe

durch das zerstreuende Alltagsleben von seinen höchsten Zielen abgelenkt wurde. Was der Vater begonnen, das vollendete ein Verkehr mit Castiglione (1515). Schon vorher war der junge Flaminio Leo X. vorgestellt, der die Fröhreife des Jünglings jetzt und später bewundernd anerkannte. Im Dienste des Kardinals Sauli und des Prälaten Ghiberti wechselte er mehrfach den Aufenthalt, ging 1538 zum zweitenmale nach Neapel, um sich von einer schweren Krankheit zu erholen, und blieb dort drei Jahre. Als Begleiter des Kardinals Reginald Pole nahm er an dem Tridentiner Konzil teil. Gestorben ist er 1550 in Rom. Wie sehr Flaminio im Mittelpunkt der poetischen Bestrebungen seiner Zeit stand, lehren schon seine persönlichen Beziehungen: die erste Reise nach Neapel unternahm er zu dem Zweck, um Sannazar kennen zu lernen; in Castigliones Haus war er monatelang zu Gast; in Verona befreundete er sich mit Fracastoro und Naugerius; und während seines ersten und zweiten römischen Aufenthaltes trat er den großen und kleinen Meistern der Blütezeit nahe, so insbesondere Molza und Guido Postumus, so Sadoletto und anderen. Die Eigenschaften, die ihm allgemeine Liebe und Verehrung erwarben, machen sich auch in seiner Poesie unverkennbar geltend.

Man ist in der glücklichen Lage, die Anfänge von Flaminio's Dichtung genau bestimmen zu können. Als Siebzehnjähriger hat er eine kleine Auslese veröffentlicht, deren Bestand also aus dieser oder der unmittelbar vorausgegangenen Zeit stammen muß. Überwiegend handhabt er, wie auch später, die lyrischen Maße. Im Stil fällt mehrfach eine steife Gleichmäßigkeit auf: man meint, die Art des Vaters wiederzuerkennen; will Flaminio einem Freunde die ausschließliche Hingabe an die Wissenschaften verleiden, die ihm das Reich des heiteren Lebensgenusses verschließen, so variiert er schwerfällig das horazische: „*Non semper imbres nubibus hispidos Manant in agros*“; auch wenn er ein- und demselben Jugendgenossen (Guido Postumus) zweimal sein brennendes Liebesleid klagt, läuft manches Gezierte mit unter, namentlich in dem zweiten Gedicht, wo er die verschiedenen Anzeichen des Frühlings aufzählt, der für ihn, den Bekümmerten, kein Lenz, sondern ein Winter ist. Allein war die schwerfällig gelehrte Weise des Vaters wirklich für ihn vorbildlich, so spürt man doch die Eigenart des werdenden Poeten da, wo er noch auf den Schultern des Alten steht, und mehr noch in einigen anderen Stücken, die unmittelbar daneben auftauchen. Da schlägt er die Töne an,

die zunächst sein Schaffen beherrschen sollten. Er verfaßt den Weihepruch für eine der Diana bestimmte Ulme, und er legt bereits unverächtliche Kraft an den Tag, wenn er sich selbst innerhalb des durch das Metrum vortrefflich gemalten Lärms der Bacchanalien vorführt. Und hier, wo er zum erstenmal ganz er selbst ist, offenbart sich auch schon der eigentümliche Grundzug der künstlerischen Persönlichkeit: nicht in den holden Wahnsinn der Begeisterung möchte er hinabtauchen, sondern in friedlichen Tälern die Leier rühren; sein Sinn geht nicht auf das Ungeheure, Forttreibende, sondern auf das Behagen an stiller Zurückgezogenheit. Die äußere Anlage der eben besprochenen Stücke scheint zunächst Flaminius' Richtung bestimmt zu haben, denn es findet sich noch eine große Anzahl anderer Hymnen an Pan, Aurora, Diana usw., ferner ein im Versmaß gleicher, dem Ton nach verwandter mythologisch ausgestatteter Preis des Lorbeers, dazu auch ein Hymnus auf eine allegorische Gestalt die Gesundheit. So weit sich aus Anlage und Stil ein Schluß, ziehen läßt, gehören diese Arbeiten ebenfalls der Frühzeit des Dichters an. Jede einzelne weist eigentümliche Vorzüge auf: nirgends ein äußerliches Herübernehmen, sondern überall ein lebendiges Ergreifen der antiken Vorstellungen. Schön, wie Flaminius beim Lob der Aurora vom eigenen Empfinden ausgeht und schließlich in dieses wieder einmündet; schön auch, wie er hier durch den Gegensatz wirkt und den frohen Empfindungen der zu neuem Tun Wachgerufenen den tränenvollen Kummer des Liebenden gegenüberstellt, der durch die Morgenröte gezwungen wird, die Kammer seines Mädchens zu verlassen. Auch durch farbenfreudige Bilder wird der Eindruck verstärkt: während des Gesanges pflücken die Nymphen rotschimmernde Äpfel, oder sie tauchen scherzend die goldenen Haare in die kühlen Fluten. Für derartige Gemälde hatte Flaminius eine besondere Vorliebe; es kann daher nicht wundernehmen, daß er — wohl um die gleiche Zeit — Petrarcas schöne Kanzone mit dem lieblichen Bilde der von Blüten überschütteten Geliebten vortrefflich lateinisch umgedichtet hat. Die Hauptanziehungskraft aller dieser poetischen Gebilde erklärt sich jedoch daraus, daß in ihnen die mythologischen Vorstellungen innig mit dem Natureindruck verschmelzen und durch diesen in eigentümlicher Weise belebt werden. Und was den besonderen Reiz der Anfänge des Flaminius ausmacht, bestimmt auch die Poesie seiner Reifezeit. Einen ihrer be-

zeichnendsten Züge bildet ebenfalls die Liebe zur Natur, die Freude an ländlicher Abgeschiedenheit. In mannigfachen Formen tritt diese Grundstimmung zutage. Zu seinem Schmerze hatte Flaminius ein Gütchen aufgeben müssen, das seinem Vater gehört hatte. Kardinal Farnese, des Dichters Gönner, kaufte es zurück und machte es ihm zum Geschenk. Rührend erklingt da der Dank des Poeten; rührende Worte findet er auch für das Hochgefühl, mit dem er wieder in die altgewohnten Stätten einzieht, oder mit dem er sich in die mannigfachen Wonnen des ländlichen Aufenthaltes vertieft. Alle diese und verwandte Äußerungen beweisen, daß das Idyll die seinem Geiste entsprechende Gattung war. Der ursprünglichen Anlage half jedoch auch ein literarisches Vorbild zur Entfaltung. In seiner Jugend hatte Flaminius den Gedichten seines Vaters ein priamelhaftes Loblied gesungen; den Namen des Alten vertauschte er später richtig, wenn auch nicht pietätvoll mit dem des Naugerius. Dieser bot ihm das Muster für seine „Hirtenspiele“; die Verwandtschaft der Motive und ihrer kurzgeschürzten Ausführung läßt sich nicht verkennen, so wenig auch von einer äußerlichen Nachahmung die Rede sein kann. Denn auch die Hirtenspiele sind aus Erlebtem herausgewachsen; Flaminius hat selbst bezeugt, daß das ländliche Treiben auf dem ihm neu-geschenkten väterlichen Gute die Lust zu idyllischer Dichtung in ihm erweckt hat; Naugerius ist also nur der Geburtshelfer gewesen. Die Hirtenspiele liegen in zwei Abteilungen vor (Buch 3 und 4 der Gedichte). Das vierte Buch erscheint bereits vollständig in der zu Flaminius' Lebzeiten gedruckten Ausgabe, während in dieser von dem dritten nur wenige Stücke enthalten sind. Jenes reicht daher seiner Entstehungszeit nach wohl weiter zurück. Es gruppiert sich um eine Person, um die schöne Schäferin Hyella. Nur zu Beginn erscheint diese Freudenspenderin ihrer Herde noch am Leben; dann erfährt man aus den aufeinanderfolgenden Ansprachen an den sich abhärmenden Bock, an die Satyrn, an die betrübten Wellen des Flusses und das seiner Zier beraubte Gärtchen, daß diese sichtliche Trauer der Natur und ihrer Geschöpfe der eben gestorbenen Hyella gilt. Hierauf offenbart sich erst die Ursache ihres Todes: der Liebesgram tötete sie, weil der Vater ihres geliebten Jolas den Sohn zu einer anderen Ehe gezwungen hat. Mit Treuschwüren für Jolas auf den Lippen ist sie dahingegangen; ihre Lieblingsziege starb ihr vor

Schmerz nach, und dasselbe Grab hat beide aufgenommen. Erinnerung an sie und Trauer um sie, tötender Schmerz des Jolas beherrschen den Schlußteil des Zyklus. Trotz des engen Kreises, innerhalb dessen sich die Dichtung abspielt, erlahmt die Teilnahme des Lesers nirgends; immer wieder werden aus den benutzten Motiven neue herausgesponnen und mit unnachahmlicher Zartheit zu zierlichen Bildchen erweitert. Schon durch die Gestaltung des Motivs weiß Flaminus zu ergreifen: als Hyella das Nahen des Todes fühlte, hat sie ihre Syrinx als Weihegeschenk für Pan an einer Fichte aufgehängt. Die Syrinx, auf der sie so schön zu spielen wußte, schweigt nun für immer, und nur wenn der Wind sie anweht, gibt sie leise Töne von sich, als ob sie das Schicksal ihrer Herrin beklagen wollte. Was jedoch den Gedichten ihren ausgesprochenen Charakter verleiht, ist, wie bei den Hymnen, die innige Verbindung von Menschenleben und Natur, die bei der idyllischen Poesie besonders gerechtfertigt erscheint. Jede zarte erotische Wendung findet in einem Naturvorgang gleichsam ihr Echo. Für die Vermeidung der Eintönigkeit sorgt auch das wechselnde Metrum: neben das elegische treten lyrische Maße, meist Zwölfsilbler. — Eine ähnliche, in der Hauptperson gegründete Einheitlichkeit, wie der erste Teil der „Hirtenspiele“ sie aufweist, fehlt dem zweiten; er enthält eine Reihe kleiner Liebesgedichte (durchweg Distichen), die nur teilweise miteinander zusammenhängen. Liebesbeteuerungen wechseln mit Einladungen an die Schäferin, die Herden an eine bestimmte schön gelegene Stelle zu treiben und sich dort der Liebe zu freuen, oder vor der Sonnenglut Schutz in dem lauschigen Tal, im Schatten der Buche zu suchen. Man sieht auch den Hirten, wie er an der Türe der Geliebten Kränze aufhängt oder bei Sturm und Wetter an der Pforte ihres Hauses aushält. Die Naturschilderungen dienen dazu, den Eindruck der kleinen Liebesszenen, teils durch Übereinstimmung, teils durch den Gegensatz zu verstärken; gegen den Schluß nehmen diese Naturschilderungen immer mehr den Charakter von Vergleichen an. Manche Erfindungen zeichnen sich durch eigenartige Gestaltung aus: der Hirt überrascht die Geliebte bei einem Stelldichein und ergeht sich in heftigen Anklagen; der Schäfer ladet seine Schöne mit ihrer kleinen Schwester nach dem Abendbrot zu seiner Mutter ein, wo sie sich alte Fabeln erzählen, singen und sich Kastanien braten wollen — diese und ähnliche Er-

findungen sind ebenso natürlich und anspruchslos ausgeführt wie ersonnen.

Gleich der idyllischen Dichtung des Flaminus gewährt auch seine individuelle Lyrik ein erfreuliches Bild. Todesahnungen, vereitelte Lebenswünsche, Hoffnung auf die Freuden des Elysiums bringt ein Monolog des Kranken (vor 1536) mit ungewollter Kunst zum Ausdruck; verwandte Stimmungen durchwehen eine vor seiner zweiten Fahrt nach Neapel (1538) entstandene Elegie, in der die Sehnsucht nach den durch Sannazars und Virgils Muse geweihten Orten mit der Vorliebe für das ländliche Idyll trotz scheinbarer Gegensätzlichkeit harmonisch zusammenklingt. An Wert lassen sich diesen Stücken die zahlreichen Freundesanreden nicht vergleichen, die man unter die Rubrik „Persönliches“ einreihen könnte. Aber trotz ihrer Anspruchslosigkeit verdienen sie eine forgfältige Beachtung; denn ganz ungezwungen schließt sich der Dichter in diesen überwiegend seiner späteren Zeit angehörenden Versen auf. Fast durchweg benutzt er die zum anmutigen Geplauder so geeigneten Hendekasyllaben. Bei der Begrenztheit seines Lebens, dem verhältnismäßig engen Kreise, in dem es sich abspielte, darf es nicht wundernehmen, daß gleiche und verwandte Gegenstände häufig wiederkehren. Empfehlende Worte, Freundschaftsversicherung, Lob der Dichtung eines Freundes, bescheidene Einschätzung des eigenen poetischen Könnens, schmerzvolles Gedenken an die mit den jetzt fernen Genossen verlebten Tage, Abschiedsgrüße, Danksagungen und Trostesworte — diese und andere Motive werden — durchweg in unmittelbarer Anrede — aus dem Leben heraus gestaltet. Kein übertriebener Ausdruck, alles schlicht und einfach, aber doch in die innere und äußere Welt des Dichters unmittelbar hineinversetzend. Selbstverständlich nehmen die Lieblingsgegenstände des Flaminus einen besonders großen Raum ein; wenn er die Freunde in seine ländliche Siedelei einlädt, weiß er ihnen die sie erwartenden Freuden allerliebste auszumalen; der Gegensatz zwischen dem zerstreuenen Lärm der Stadt und der beseligenden Stille des Landes kommt wiederholt zum Ausdruck. Nur ganz vorübergehend drängen sich traurige Bilder oder bittere Töne ein. Ein ganzer Zyklus vergegenwärtigt die schwere Erkrankung des gealterten Dichters. In schönen Worten ruft Flaminus, wohl noch vor dem Ausbruch des tödlichen Siechtums, den ärztlichen Dichtergenossen Fracastoro um Hilfe an

und bittet ihn, falls die Krankheit durch menschliche Kunst nicht mehr zu heben sei, Rettung bei Apollo zu erflehen, dem er dann ebenfalls mit Bitten naht. Ganz dramatisch wickelt sich in den Monologen der Verlauf des Leidens ab. Man sieht einen der treuesten Freunde weinend am Bett des Totkranken stehn; man hört dessen Bitten, ihm durch Tränen das Sterben nicht noch schwerer zu machen. Wenn Flaminus dann wider Erwarten gesundet, so schreibt er mit freudiger Genugtuung seine Genesung dem Gebete Pauls III. zu. Aber auch den Freunden glaubt er für seine Rettung verpflichtet zu sein; einem von ihnen sagt er Dank dafür, daß er ihn während der Erkrankung durch seinen Anblick wunderbar gestärkt hat: so befreit die zarte Jungfrau eine trockene Blume vom drohenden Tode, indem sie sie mit kaltem Wasser besprengt. Und freudig bewegt teilt er der treuen Freundesschar nicht bloß sein Emportauschen aus den Schatten des Todes, sondern auch einen schon vorher erlangten Gewinn mit: die von oben gewährte Ergebung in den Willen Gottes, um deren Fortbestand er inbrünstig bittet. Daß ihm trotz des schweren Schicksals die gute Laune nicht ganz ausgegangen war, lehrt ein satirischer Hieb auf einen Bekannten, den er schon einmal wegen seiner Giftverse gegeißelt hatte: der wollte, wie Flaminus erfahren, ihm eine Grabschrift dichten; schon weil er dieser entsetzlich drückenden Bürde entgangen, begrüßt Flaminus das wiedergeschenkte Licht freudig und verbittet sich auch für die Zukunft jede ähnliche Gefälligkeit. — Alle Einzelheiten, auch die scheinbar belanglosen, runden sich zum sprechenden Bilde; und überall eröffnet sich ein Blick in das liebenswerte Wesen des Poeten.

In Flaminus' Jugend und frühem Mannesalter scheinen, soweit die poetischen Zeugnisse einen Einblick gestatten, die heidnischen Vorstellungen herrschend gewesen zu sein. Ein den ersten Anfängen entstammendes Trostgedicht an einen Freund, ein gleiches, später verfaßtes, an einen Kardinal streift den christlichen Anschauungskreis nirgends. Auch die eigenartige Nanie auf den Tod der Francisca Sforza, die ihre erste Zeile seltsamerweise einem scherzhaften Liebesgedicht Politians entlehnt, bezieht sich zwar — ähnlich wie Flaminus' eigener Krankheitsbericht — auf die Fürbitte Pauls III., aber jeder religiöse Trostgrund fehlt. Allein gegen die Mitte der dreißiger Jahre tauchen christliche Anspielungen in seinen Gedichten auf, und die Teilnahme an

den religiösen Fragen wurde so mächtig, daß man ihn sogar als Anhänger des Luthertums verdächtigte. Mehrere schöne Oden, in denen als das einzig sichere Gut die Hingebung an Gott bezeichnet wird, lassen erkennen, daß für ihn auch in der Poesie die Entscheidung gefallen war. Und in dem Schlußgedicht des zweiten Teiles der „Hirtenspiele“ nimmt Flaminius Abschied von seiner bisherigen Welt, um sich einem heiligen Dichteramte zuzuwenden. Der Abend seines Lebens war tatsächlich der Muse Zions geweiht: dreißig Psalmparaphrasen zeichnen sich durch Geschmack und Feinheit aus. Weniger hoch stehen die gleichzeitigen Hymnen geistlichen Inhaltes. Im Versmaß und zuweilen auch im Wortlaut an die altchristliche hymnische Poesie angelehnt, gelangen sie zu keiner freien Bewegung, und nur selten bricht ein Strahl der alten Dichterkraft durch. —

An Ursprünglichkeit und Kraft des poetischen Wurfs wird Flaminius von manchem italienischen Neulateiner übertroffen. Trotzdem läßt sich die in Italien und Deutschland verbreitete Ansicht verstehen, daß in seinem Schaffen die Entwicklung ihren Gipfelpunkt erreicht. Denn die Dissonanzen, die sich infolge des nachahmenden Charakters der neulateinischen Poesie so oft geltend machen, erscheinen bei Flaminius überwunden: sein Lebenswerk hat nichts Unausgeglichenes, sondern legt davon Zeugnis ab, daß ein voller Einklang von Form und Inhalt erzielt ist.

Seltsam hebt sich von den geraden Linien der Lebensführung des Flaminius das unruhige abenteuernde Dasein des Francesco Maria Molza ab (1489—1544). Während sich bei Flaminius alles zum Gleichmaß fügt, werden Molzas Wesen und Erdenwallen durch unverhüllte Gegensätze gekennzeichnet: er schwankt zwischen Sinnenlust und reinem Frauendienste, zwischen Üppigkeit und Not. Dem irrlichtelierenden Künstlertreiben entspricht die stürmische leidenschaftliche Poesie, obgleich es ihr nicht immer gelungen ist, die vulkanischen Kräfte dieser Vollnatur restlos auszuschöpfen und fruchtbar zu machen. Unzählige Liebeshändel in den Kreisen der vornehmen Kurtisanen wie der niederen Schichten, der fast geglückte Mordversuch eines eifersüchtigen Nebenbuhlers, der Widerwille gegen die Prosa der ehelichen Gemeinschaft, die er kurzerhand abbrach, — alles das bezeichnet die Wildbahn seines Wandels. Trotzdem oder vielleicht gerade deshalb muß der Persönlichkeit etwas unwider-

stehlich Liebenswürdiges, Gewinnendes innegewohnt haben; dafür spricht die Zuneigung, die ihm von vielen Seiten entgegengebracht wurde, auch von ihm so unähnlichen Männern, wie Flaminius und Sadolet.

Gleich Politian und Ariost, Bembo und Castiglione hat sich Molza in seiner Lyrik abwechselnd der italienischen und der lateinischen Sprache bedient; sein Schaffen in der Landessprache erscheint kunstvoller, aber gezwungener, während er sich im lateinischen Vers am unmittelbarsten gibt. Was von Molzas Dichtungen auf die nächste Folgezeit gewirkt hat, war nur von geringem Umfange. Seine Gelegenheitspoesien an Karl V., Paul III. und andere Gönner sind immer aus der Situation herausgewachsen und tragen nichts von der dieser Gattung sonst anhaftenden frostigen Art an sich. Als eine Gelegenheitsarbeit hat man wohl auch die Heroide zu bezeichnen, in der Katharina von Arragonien Heinrich VIII. wegen des ihr zugefügten Unrechts anklagt und ihm seine Bestrafung in Aussicht stellt — ein glänzendes, freilich durch arge Schulfuchssereien entstelltes Redekunststück. Molzas Eigenart lernt man allerdings ungleich besser in der berühmten Elegie: „An die Genossen“ kennen. Da bittet der schwer erkrankte Dichter die Freunde, ihn in einfacher Weise unter einem Hügel zu bestatten, den ein Bächlein umfließt; und schön malt er sich aus, wie seinem Staube dann die Blumen entsprossen werden, oder wie er als Silberpappel aus dem Grabe emporsteigen wird. Anmutig werden dann diese Leichenhügelphantasien fortgesponnen: wie der Hirte und seine Geliebte zu dem Grabe kommen, wie die wettstreitenden Schäfer dort singen und dabei Molzas gedenken, worauf ein kurzer Rückblick auf sein Leben und seine Lebensgrundsätze das Gedicht abschließt. Weniger durch zarte Poesie verklärt, aber greifbar und lebendig führt der Poet das unheimliche Wühlen der furchtbaren Krankheit vor, der er, wie so viele seiner Zeitgenossen verfallen war:

„*Tertia nam misero jampridem ducitur aetas,
Ex quo me morbi vis fera corripuit,
Quam lectae nequeunt succisve potentibus herbae
Pellere, nec magico saga ministerio
Quid referam somni ductas sine munere noctes,
Fugerit utque omnis lumina nostra sopor?*“

*Et toties haustum frustra cereale papaver,
Misceri et medica quidquid ab arte solet?
Saevit atrox morbi rabies tenerisque medullis
Haeret, et exhaustis ossibus ossa vorat.*“

Wie hier, so wirkt der Dichter auch in seinen Liebesliedern durch unmittelbare Vergegenwärtigung. Er kommt zu der Geliebten, als sie sich gerade das Goldgelock hat schneiden lassen, an Pracht dem goldenen Regen Jupiters vergleichbar; und da sie über den Verlust klagt, spricht er ihr Trost zu, das Haar werde bald wieder in üppiger Fülle vorhanden sein, auch habe sie außerdem noch Reize genug, um ihre Liebhaber zu verderben. Mit ähnlicher Unmittelbarkeit trägt er der Venus die Bitte vor, seiner an der Grenze des Lebensluzes stehenden Geliebten die Jugendschönheit zu bewahren, da nur der nicht Liebende das Alter kennen lernen solle — aber vergebens ist sein Flehen, er wird nicht erhört, und schon beginnen die Formen des Körpers und des Antlitzes zu verfallen. — Die Wirkung dieser an Umfang so geringen Tätigkeit kann schwerlich hoch genug angeschlagen werden. In Italien bezeugen sie unter vielen anderen die Molzas Wesen ganz fernstehenden Poeten Fracastoro und Flaminio; in den Niederlanden und Deutschland verkünden die beiden so verschieden gearteten Dichterfürsten Johannes Secundus und Petrus Lotichus Secundus Molzas Lob. Der Grund für diese hohe Schätzung wird wohl zunächst darin zu suchen sein, daß Molza überall sich selbst gibt; in nicht minderem Grade war aber sicherlich auch die hohe Kunst der Form entscheidend. Sie hat etwas Musivisches: richtig vergleicht sich Molza mit einer Biene, die aus den verschiedensten Blüten Honig saugt. Aber alles steht an der rechten Stelle, und das Zusammengetragene findet in der Persönlichkeit, die es aufgenommen hat, seine innere Einheit. — Molzas Nachlaß rundet das Bild der dichterischen Persönlichkeit ab. Der Stoffkreis breitet sich hier weiter aus als in den früheren Schöpfungen. Neben Gelegenheitsgedichten, in denen z. B. Karl V. die Beschützung der Musen ans Herz gelegt wird, damit sie imstande wären, ewigen Nachruhm zu sichern, finden sich ganz individuelle Bekenntnisse. Der Dichter preist die Heimat Erde, er verkündet das Lob des Landlebens. Er stellt seine stille Tätigkeit im Dienste der Musen dem Streben eines rechtsbessenen Freundes gegenüber und entwickelt dabei seine Lebenswünsche, die auf keinen Überfluß, sondern nur auf das Notwendigste ge-

richtet sind. Er klagt über die Schwere der Gegenwart, und wie tief ihn diese bedrückt, erkennt man da, wo er, wie Bembus und Hercules Strozza, die goldene Zeit der freien Liebe zurücksehnt: „Damals“, sagt er, „töteten sich noch nicht die Bäche von Blut, und niemand fürchtete noch die übermütige Gewalt, die der Barbar jetzt in Italien ausübt.“ Auch religiöse Gegenstände fehlen nicht ganz; den breitesten Raum aber nimmt die Erotik ein. Er mahnt zur Ausnutzung der schönen Jugendtage, beklagt die Trennung von der Geliebten, schmählt eine lästige Alte, die die Schöne bewacht wie der Drache die Äpfel der Hesperiden; er sieht eine verstorbene Jungfrau, wie sie von den Seelen als eine Auserwählte freudig empfangen und in den Olymp aufgenommen wird. Mit seiner Beatrix, die guter Hoffnung ist, will er einen Altar aus grünem Rasen errichten, vor dem sie die Göttin Lucina um eine gute Geburt bitten soll. Lebendig führt der Dichter auch hier in die ihm vorschwebende Lage ein. Manchen Stücken dieses Nachlasses fehlt die letzte Feile, im ganzen aber bleiben die Gedichte hinter den früheren nicht zurück.

Wie bei Molza, so übertreffen auch bei Berni die italienischen Werke an Umfang weit die lateinischen. Allein diese verdienen um ihres individuellen Gehaltes willen einen besonderen Ehrenplatz. Auch Francesco Berni (geb. zu Lamporechio 1497 oder 98) gehörte im Zeitalter Leos X. Rom an, wohin er dann später (1532/33) noch einmal zurückkehrte. Den größten Teil seines Lebens stand er im Dienste hoher Geistlicher, meist mit seinem arbeitsreichen Lose unzufrieden; schließlich schüttelte er diese Verpflichtungen ab und gedachte in Florenz nur sich selbst zu leben; hier starb er jedoch schon 1535, angeblich an Gift, das ihm ein Kardinal hatte beibringen lassen.

Als italienischer Dichter ist Berni vornehmlich der Vollender der burlesken Poesie, der nach ihm sogenannten *poesia bernesca*, deren Komik hauptsächlich dadurch erzielt wird, daß der armselige Stoff im bewußten Gegensatz zu der übertreibenden Manier steht. Von einer ganz anderen Seite zeigt er sich in seinen lateinischen Versen. Nur zwölf seiner lateinischen Gedichte sind überliefert, aber diese wenigen Stücke wiegen an Wert manche dickleibige Sammlung auf. Entstanden sind die wichtigsten in seinem sechsundzwanzigsten und siebenundzwanzigsten Jahre. Obgleich deutlich zu erkennen ist, wie Berni sich an den römischen

Elegikern geschult hat, kann es doch nicht zweifelhaft sein, daß die meisten dieser Erzeugnisse und Zeugnisse dem unwiderstehlichen Drang des Gemütes ihren Ursprung verdanken. Das gilt auch von den zierlichen Hendekasyllaben auf die Augen der Geliebten; trotz der überlieferten spielerischen Form klingt der Ton verhaltener Leidenschaft hindurch. Die Scheltrede an den Gänserich, der durch sein lautes Geschnatter den nächtlich zur Geliebten schleichenden Dichter verrät, bringt ungeachtet der rhetorischen Übertreibung die vorschwebende Lage kräftig zum Ausdruck; noch größere Lebenswahrheit atmet die Klage um die ihm infolge seiner Sorglosigkeit entfremdete Geliebte; es ist ihm gegangen, so erzählt er, wie dem Hirten, der seine Herden nicht einschließt, sondern sie frei herumschwärmen läßt und nicht aufpaßt, so daß in der Nacht der Wolf eindringen kann. Eine besonders glückliche Hand zeigt Berni jedoch in einem ganz kurzen elegischen Gedichte: mit unnachahmlicher Weichheit wird die Flöte glücklich gepriesen, die die Geliebte an den Mund setzt, und an deren Stelle der Dichter zu sein wünscht. Indessen zu so ausgeglichen sanften Weisen gelangt Berni selten; meist verraten seine Verse, wie es in ihm brodeln und kocht. Den Charakter stürmischen Werbens tragen namentlich seine Freundschaftsdichtungen. Läßt er einen Hirten darüber klagen, daß ihn die unerwiderte Liebe zu dem schönen Knaben Amyntas in den Tod treibt, so würde man die höchst persönliche Empfindung auch dann heraushören, wenn sie nicht durch Bernis Briefe ausdrücklich bezeugt wäre. Durch wirklich Geschehenes ist auch die Elegie auf einen an der Pest erkrankten geliebten Knaben eingegeben, den der Dichter aus Furcht vor Ansteckung zuletzt nicht mehr besucht hat. Da werden grimmige Selbstbeschuldigungen, Anklagen gegen die Pest, Zittern für das Leben des Knaben, Wunsch, mit ihm zu sterben, Furcht vor einem einsamen, durch beständige Vorwürfe verbitterten Dasein so ineinander gewoben, daß man zu sehen meint, wie sich in dem gemarterten Hirn die Gedanken jagen, und man glaubt Berni gern, wenn er in einem Briefe berichtet, daß dieser getreue Abdruck seelischen Geschehens in der Glut des Schmerzes, der Leidenschaft und der Qual entstanden ist. Der Jubelruf über die Genesung des Knaben weist dagegen nicht die gleiche Unmittelbarkeit des Gefühls auf, was zum Teil auch durch das wenig geeignete Versmaß (die Hendekasyllaben) verschuldet ist.

Trotz des Unterschiedes der Persönlichkeiten wie der dichterischen Vorwürfe schließt sich doch die Reihe dieser hervorragenden Vertreter des Zeitalters Leos X. zu einer Einheit zusammen. In der Zahl der bisher vorgeführten Poeten überragten einzelne ihre Genossen um Haupteslänge, wie Pontanus, beide Strozzi, Ariost, Politian. Aber eine solche Fülle von Talenten fand sich nirgends zusammen, auch in Ferrara nicht, dessen Dichterschar sonst den Klassikern des leoninischen Zeitalters am nächsten kommt. Und alle diese bedeutenden Persönlichkeiten einte das gemeinsame Streben; im Stoff wie in der Behandlungsart findet eine unverkennbare Verwandtschaft statt. Das wird bei einem Blick auf das Schaffen des Naugerius und des Flaminus klar. Zugleich ergibt sich aber bei einer solchen Nebeneinanderstellung, wie stark doch trotz aller Gemeinsamkeit die Eigenart des einzelnen sich geltend macht, nur daß eben diese verschiedenartigen Kräfte sich zur Erreichung desselben Zieles einspannen ließen. Dieses Ziel war das Ebenmaß. Dafür, daß dieser Ausgeglichenheit die notwendige Beweglichkeit nicht fehlte, sorgten Gestalten wie Molza und Berni, die sich dann doch wieder durch bestimmte Züge dem Ganzen einordnen. Der Reichtum an bedeutenden Dichtern berechtigt ebenso wie die künstlerische Vollendung des Geschaffenen dazu, die Periode Leos X. als die Blütezeit der neulateinischen Poesie Italiens zu bezeichnen.

Zugleich mit den Klassikern dieser Blütezeit und im regen Verkehr mit ihnen warben zahlreiche Dichter und Dichterlinge um die Gunst des Medicäerpapstes. Ein vollständiges Bild kommt erst zustande, wenn auch diese Poeten zweiten und dritten Ranges in ihrem Wollen und Vollbringen vergegenwärtigt werden.

Die Zeitgenossen der Klassiker in Rom.

Der Hof Leos X. war nicht die einzige Gaststätte der neulateinischen Dichtung. Einen anderen wichtigen Mittelpunkt schuf Angelus Colotius (Angelo Colocci) aus Jesi (1467—1549). Eigner Besitz und die Einkünfte aus wichtigen Ämtern in der päpstlichen Kanzlei setzten ihn in den Stand, ein freigebiges Mäzenatentum zu entfalten. Die seit dem Tode des Pomponius Laetus (1497; vgl.

oben S. 191) eingegangene Akademie organisierte er nach dem Muster der neapolitanischen Akademie neu. Treu bei allen diesen Bemühungen stand ihm sein Freund, Johann Goritz aus Luxemburg (Corycius), zur Seite, auch er nach Kräften die neulateinischen Poeten mäzenatisch begönnernd, wie noch zu zeigen sein wird. In den herrlichen Gärten des Colotius versammelten sich die Mitglieder der Akademie zu fröhlichem Mahl, das durch den Vortrag von Gedichten, durch Gespräche und mehr oder weniger feine Scherze gewürzt war. Dort feierte man den Geburtstag der Stadt (20. April), und ebenso fröhlich beging man das Stiftungsfest der neapolitanischen Akademie. Denn des Zusammenhangs mit dieser blieben Colotius und dessen Freunde sich stets bewußt, und da Pontanus und Sannazar als Gesandte des Königs von Neapel nach Rom kamen, wurde ihnen von Seiten der Akademie ein begeisterter Empfang bereitet. Auch äußerlich findet also eine nahe Verbindung der Pflanzstätten des neulateinischen Parnasses statt.

Auf dem Gebiete der poetischen Tätigkeit ging Angelus Colotius ebenfalls mit dem eignen Beispiele voran; und seine Stellung innerhalb des römischen Dichterkreises rechtfertigt eine nähere Betrachtung des etwas dünnen Ertrages dieser Bemühungen. Colotius' Lyrik geht im wesentlichen in der Liebesdichtung auf. Seine nicht immer unanstößig gebauten Hendekasyllaben bringen Monologe des Liebhabers oder Anreden an die Geliebte. Vielfach erscheinen die gebräuchlichen Motive der erotischen Poesie, doch wird der Versuch gemacht, sie mit neuen Wendungen auszustatten. Der Dichter sucht die eifersüchtige Geliebte zu beschwichtigen und setzt die Frauen, auf die sie Verdacht hat, ihr gegenüber herab; sie soll mit ihren Vorwürfen aufhören, denn sie ist ihm das, was den Knochen das Mark, den Augen das Licht, der Mond in der Finsternis. Er fleht den Schlaf an, ihm gnädig zu sein und ihm im Traum Gewährung seines Liebesglücks vorzutäuschen. Er erwartet sehnsüchtig die verheißene Rückkehr der abwesenden Geliebten. Aber mit heftigem Zorn erfüllt ihn die Tatsache, daß Perilla ihm einen bäurischen Liebhaber vorzieht:

*Devenit tetricis modo e Sabinis,
Montanae ut pluviae solent venire,
Asper et lutulentus et fragosus
Ligneis pede socculis sonante.*

Und er malt ihr aus, wie sie einst, von Venus für ihren Treubruch gestraft, vergebens mit Stentorstimme nach ihrem Colotius rufen werde. Hat er früher ihre Schönheit durch ehrende Vergleiche erhoben, so nennt er sie nun u. a. wilder als die wilde Tigerin, wenn sie die geraubten Jungen zurückfordert, Schwester der Scylla, Schwester der Charybdis. Aber seine eigentliche Stimmung kommt nicht in diesen Zornesausbrüchen, sondern in einem kleinen Monolog zum Ausdruck: „Weshalb reißeſt du die Wunde wieder auf und eröffneſt den neuen Tränen einen Weg, unglücklicher Colotius? Ach, Ärmſter, willſt du dich wieder verſpotten laſſen? . . . Wenn du klug biſt, armer Colotius, fliehe, da du Schiffbruch gelitten, das unzuverläſſige Meer!“ — Colotius verkörpert den Durchſchnitt der neulateiniſchen Liebesdichtung; es iſt nichts Außergewöhnliches in ihm. Die ſichere Linie des Geſchmacks vermag er ſo wenig wie zahlreiche ſeiner Mitſtrebenden innezuhalten. Doch zeigt er ſich in der Wahl der Beiwörter zuweilen glücklich.

In den übrigen, meiſt epigrammatiſchen Gedichten findet ſich auch Lyriſches: ſcherzhafte, derbe Invektiven gegen Freunde nach catulliſchem Vorbilde, Einladungen zu heiterem Lebensgenuß u. a. Begeistert wird dem „Unhold“ (*pestis*), Alexander VI., gegenüber Leo X. geprieſen; auch Clemens VII. erhält ſein Lob, während Adrian VI. ſich mit ſpöttiſchen Bemerkungen zufrieden geben muß. Stärker als in derartigen höfischen Anſprachen, die aber doch wenigſtens in den zahlreichen Kundgebungen für Leo X. ein wahrheitsgemäßes Gepräge tragen, ergreift der Dichter in den ſeltenen Fällen, wo das eigene Geſchick in Betracht kommt. So wenn er die ihm entrissene Gattin beklagt und die Nacht herbeiwünſcht, damit dem Unglücklichen ihr süßes Bild Troſt ſpende, falls der Schlaf ihn zu beſiegen imſtande ſei. Und die hier vorſchwebende Lage hat er auch in einer nicht ganz abgeſchloſſenen Elegie ausgeführt. Da erſcheint ihm die Geſchiedene im Traume und fordert ihn zum Maßhalten im Schmerze auf:

„*Parce meum, conjux, lacrimis urgere sepulcrum
Et fletu surdas sollicitare deas.
Nil prodest caelum votis onerare caducis,
Nec possunt humiles fata movere preces.
A Jove seposito servata in limine pensa,
Parca trahit nulli dissolvenda manu.*“ —

Wie bei den Klassikern der Blüteperiode, liegt auch bei einigen dieser Poeten zweiten und dritten Ranges das, was den Hauptwert ihres Schaffens ausmacht, bereits vor der Inthronisation Leos X. So z. B. bei Johannes Baptista Pius aus Bologna. Geboren um 1470 war dieser vor und nach 1500 in seiner Vaterstadt sowie in anderen Orten als Professor der Rhetorik und Poesie tätig, zweimal wirkte er in Rom, zuerst vorübergehend im Anfangsjahrzehnt des 16. Jahrhunderts, dann durch Paul III. berufen, dauernd bis zu seinem im hohen Alter erfolgten Tode. Dem jungen Volk der Poeten erschien seine Gelehrsamkeit altmodisch und pedantisch, spöttische Worte blieben daher nicht aus. Unter den Dichtungen des Pius hebt sich nach Form und Inhalt sein „Elegidion“ (1509) heraus, das Erzeugnis seiner jüngeren Mannesjahre, noch nicht von den Wunderlichkeiten der späteren Entwicklung angekränkt; und diese Verse seiner besten Zeit waren es wohl auch, die die Aufmerksamkeit des Petrus Bembo auf ihn gelenkt haben.

Das „Elegidion“ (1509) bietet in fünf Büchern überwiegend Elegien, zuletzt auch Stücke in lyrischen Maßen; das Versmaß zeichnet sich durch Leichtigkeit aus und ergibt sich ohne Zwang. Wie so häufig handelt es sich um einen Zyklus, in dessen Mitte das Verhältnis zur Geliebten steht. Wieder wie so oft, erscheint des Dichters Leben ganz durch die Liebe ausgefüllt; er fühlt sich als ein Krieger in Amors Dienst; einem mönchischen Verächter der weltlichen Freuden (*declamator Cynicus*) gegenüber bestreitet er den Nutzen der Askese und verteidigt die Berechtigung der Liebe, so schwere Qualen sie ihm auch auferlegt (I, 13):

„. . . *heu, fateor: dominae pellectus ocellis,
Uror et insano perpes amore rotor!*“

Denn in herkömmlicher Weise ertönen seine Klagen über die ihn peinigende, nicht zu befriedigende Liebesglut; er mahnt die Cikade zum Schweigen, da ihr Gesang nicht zu seiner Trauer stimme: „alles erdulde ich, Amor durchwühlt meine Gebeine.“ Und in der Nacht steht ihm die erzürnte Herrin beständig vor Augen und läßt ihn nicht schlafen (II, 4. 7.).

Auch sonst werden gebräuchliche Motive der erotischen Poesie, mehr oder minder der Überlieferung entsprechend, verwendet: das Harren vor der verschlossenen Tür der Geliebten, die Aufforderung an die Schöne, die Stadt mit dem Lande zu vertauschen,

der Hinweis darauf, daß Jugend und Schönheit rasch vergeht, daher benutzt werden müssen, und anderes mehr. Aber auch manche, von der allgemeinen Heerstraße abliegenden Einkleidungen tauchen auf. Zunächst ist die Chloris unseres Dichters nicht wie bei den meisten seiner Sangesgenossen, ein Mädchen, sondern eine verheiratete Frau, und namentlich am Anfang entläßt sich der ganze Ingrim des Liebhabers gegen den Verhaßten, dem sich die Schöne nur widerwillig hingibt, dessen stachligem Kinn und dessen stinkendem Atem sie sich nicht entziehen kann, den sie aber hintergeht, da sie bei den abgenötigten Liebkosungen nur an ihn, den Geliebten, denkt. Und die erzwungene Heimlichkeit erzeugt wohl einmal ein hübsches Motiv: so wenn Chloris durch einen Stoß mit dem Ellenbogen und mit verheißendem Lächeln das Zeichen zu einer Zusammenkunft gibt (III, 4):

„*Arrisit roseisque dedit bona signa tabellis,
Blandaue purpureo risit in ore Venus.*“

Wie dieser, so machen auch andere Vorwürfe den Eindruck des Lebenswahren: Chloris ist guter Hoffnung, beteiligt sich aber trotzdem an den Tänzen der Frauen und Jungfrauen; dadurch zieht sie sich eine schwere Schädigung zu, und nun bittet der Dichter die Lucina flehentlich, ihr zu helfen. Baptista Pius weiß derartige Erfindungen durch persönliche Bekenntnisse zu beleben; so hebt er hier hervor, daß die Geburtsgöttin keinen Anstoß an der Härte und Hoffart nehmen soll, womit die Schöne den Liebhaber so oft gequält hat, und er gewinnt durch solche Übergänge in diesem Falle wie auch sonst die Möglichkeit zur anschaulichen Vergegenwärtigung des eigenen Seelenzustandes (III, 11):

„*Me gelidae noctes, me ros, me cana pruina
Et matutino me videt aura gelu
Ante piaae Veneris prostratum sidera voce
Exanimi dominae ferrea corda queri.*“

Ganz frisch und lebenswahr, benutzt auch der Poet einmal das „*Ubi bene, ibi patria*“ zur Kennzeichnung seiner Liebesglut; er hält sich in Cesena nahe dem Alpengebiet auf, würde Vater und Eltern nicht vermissen, wenn ihn nicht Chloris an die Heimat fesselte. Auch da, wo er patriotische und religiöse Töne anschlägt, findet der Gedanke an Chloris immer wieder eine Stätte: so wenn er seine bolognesischen Mitbürger auffordert, sich einmütig gegen

die Spanier zu erheben (II, 14), oder wenn er das Lob der Jungfrau Maria anstimmt (III, 1). Auch wenn er die Kreuzigung besingt (I, 15), so hat ihn wohl Chloris dazu angeregt, die in der Passionszeit für kein Lachen, keinen Liebesscherz zu haben ist, sondern sich trauernd in das Leiden Christi versenkt. — Die Liebe zu Chloris bleibt nicht unangefochten; im späteren Verlauf des Zyklus stellt sich eine Nebenbuhlerin ein: der Dichter steht zwischen zwei Frauen; zwischen Chloris und Philaenis schwankt er hin und her, jede hat eine Hälfte seines Herzens. Aber Chloris behauptet doch schließlich den Vorrang: immer wieder sucht sie der Dichter nahezubringen, auch durch Einzelheiten der Tracht, die für sein Liebesleben nicht bedeutungslos sind: wenn sie mit einem Stirnband aus roten Korallen erscheint, so sieht er in der Farbe ein böses Vorzeichen (IV, 7); trägt sie ein grünes Kleid, so schöpft er Hoffnung (IV, 10). Und in der Tat: Chloris gewährt ihm schließlich Kuß und Umarmung (IV, 21), und ganz anmutig wird die blumige Wiese geschildert, wo dem Dichter dieses Glück zuteil geworden ist. — Gegenüber dieser Hauptmasse des Stoffes können andere Gegenstände nicht recht aufkommen, doch findet sich auch da gelegentlich etwas Hübsches, z. B. ein Monolog, der ein kleines Erlebnis mit passenden mythologischen Anspielungen ausstattet: der Dichter bemerkt in seiner Bibliothek eine Spinne und heißt sie sich packen: in dieser unter Pallas Schutze stehenden Stätte sei kein Platz für sie, hier hätten nur die großen Schriftsteller des Altertums ihr Heim gefunden.

Das Gedichtbuch zeichnet sich trotz mancher Geschmäcklein durch Beweglichkeit des Geistes wie durch die Fähigkeit aus, den Ton für die beherrschende Stimmung zu treffen. In etwas anderen Formen sucht der Freund des Joh. Bapt. Pius, Achilles Bocchius Phileros (1488–1562), den gleichen Stoffkreis zu bewältigen. Auch er ist überwiegend Liebessänger; auch bei ihm vernimmt man die Klagen über die Qualen der Liebesglut: in ganz zierlichen Hendekasyllaben klagt er seine Lydia an, daß ihre Augen ihn verbrennen:

*„Heu sunt, heu mihi crede, non ocelli,
Sed tela et rapidae facies Amoris,
Sic, sic me miserum enecant, perurunt.“*

Aber die Qual wird ihm doch zur Süßigkeit. „Mit den Augen hast du mir das Leben genommen, mit den Augen hast du es mir

wiedergegeben.“ Ähnliche Motive, mannigfach gewendet und in dem gleichen, den Gedanken angemessenen Versmaß kehren häufig wieder: wenn die lang entfernte Julia in die Stadt zurückkehrt, fleht er zu ihr: „Endlich gib meinen Augen das gewünschte Licht zurück, das du mir durch deinen Weggang entzogen hast, mir Unglücklichem nur die Finsternis, Trauer und Klagen zurücklassend. Das wahre Licht funkelt aus deinen Augen, das Licht, durch dessen Entbehrung ich sogleich des Lebens beraubt werde und in den zarten Lüften verschwebe.“ Derartigen spielerischen Geständnissen entspricht in vielen Gedichten eine silbenstecherische Manier, wie sie dann in Deutschland namentlich bei Melissus erscheint und seit dessen Auftreten zu einem entscheidenden Merkmal der neulateinischen Lyrik Deutschlands in den letzten Jahrzehnten des 16. und den ersten des 17. wird. Ebenso wie der silbenstecherischen Manier sind der Richtung des Bocchius anakreontische Erfindungen gemäß, die auch bei anderen Mitgliedern des Kreises, z. B. bei Hieronymus Angerianus, anzutreffen sind: es handelt sich bei Bocchius meist um kleine Scherze in Distichen: Kampf zwischen Amor und der Geliebten, die dem kleinen Gott den Bogen entwindet; Sieg des Amor über Pan: wenn das einem so großen Gotte geschieht, brauchen wir uns nicht mehr zu schämen. Weniger glücklich als in derartigen Kleinigkeiten zeigt sich der Poet, wenn er seine Gönner und Freunde, so Leo X., in teilweise stark horazisch gefärbten Oden ansingt, während da, wo er Gelegenheitspoesie im besseren Sinne bietet, noch immer manches ganz nett herauskommt. In erster Linie betrachtete sich Bocchius als Liebesdichter: zum Zeichen dessen sendet er seinem Bruder mit einem poetischen Begleitbrief zwei Federn, die ihm einst beim Niederschreiben erotischer Gedichte gedient haben.

Von diesen Vorklängen führt der Weg zu einer Dichtergruppe, die gemeinsam mit der Mehrzahl der Klassiker den römischen Dichterkreis gebildet hat. Innerhalb dieser Gemeinschaft treten zwei Männer in den Vordergrund, und die beständige Wiederkehr ihrer Namen beweist, daß die Sangesgenossen ihnen die führende Stellung willig zuerkannten: Tebaldeus und Sadolet.

Antonius Tebaldeus (geb. um 1460, gest. 1537) stammte aus Ferrara, wo er später Sekretär der Lucrezia Borgia war. 1513 kam er nach Rom, fand freundliche Aufnahme bei Leo X. und trat alsbald in den römischen Dichterkreis ein, zu dessen be-

liebtesten Mitgliedern er fortan gehörte. Tebaldeus hat sich als italienischer und lateinischer Dichter hervorgetan. Als er in Rom eintraf, lag die Periode seines Schaffens in der Landessprache schon hinter ihm. Aber gerade diese ist es, die ihm dauernde Bedeutung sichert. Freilich gewähren seine Sonette mit ihrem Haschen nach ungewöhnlichen Erfindungen und ausgesonnenen Vorstellungen nur selten ästhetischen Genuß, aber geschichtlich ist es wichtig, daß hier der Barockgeschmack schon völlig ausgebildet erscheint, hundert Jahre bevor er wirklich zur Herrschaft gelangte (vgl. S. 97). In seinen lateinischen Epigrammen, die der zweiten Hälfte seines Lebens angehören, hat er die seinen Sonetten eigentümlichen Mittel nur ausnahmsweise verwendet: er ist in ein Land verschlagen, wo sich nichts als Schnee befindet; der Schnee ist weiß wie die Geliebte; der Schnee starrt vor Kälte, die Geliebte tut es auch; mag sie aber noch so kalt sein, sie verbrennt doch den Liebenden. Allein wenn derartige Erfindungen, wie sie in den Sonetten häufig wiederkehren, auch in den lateinischen Epigrammen nur sparsam benutzt sind, eine verwandte Sinnesweise äußert sich auch in diesen kleinen Liebesgedichtchen, Gelegenheitsstückchen und Grabschriften. Sie offenbart sich in der Vorliebe für das Ausgespitzte: da wird dasselbe Wort wie ein Ball hin- und hergeworfen, oder es wird mit Antithesen und Gleichklängen gespielt: *Paritura, peritura*. Großer ästhetischer oder geistiger Gewinn kann freilich dabei nicht herauskommen, aber als eine Art von zierlichen Fechterkunststückchen mag man es gelten lassen.

Die Dichtung des Tebaldeus hat kein solches Gewicht, daß sie seine bevorzugte Stellung rechtfertigen könnte; er wird diese wohl mehr seinen persönlichen Eigenschaften verdankt haben. Ähnlich und doch wieder anders mag es sich bei Sadolet verhalten. Auch er scheint in erster Linie durch seine imponierende Persönlichkeit gewirkt zu haben. Jakob Sadolet wurde zu Modena 1477 geboren. Humanistisch vorgebildet, in Rom Freund des Bembo, Bischof von Carpentras und später Kardinal, unter dem erschütternden Eindruck des *sacco di Roma* für eine vertiefte Religiosität gewonnen, war er seitdem eifrig bemüht, eine katholische Kirchenreform in die Wege zu leiten. Als jüngerer Mann hat er sich wohl zuweilen gehen lassen; immerhin muß sein Wesen schon damals etwas Gewichtiges, Eindrucksvolles gehabt haben. Inwieweit durch Sadolets Dichtungen sein Ansehen gemehrt worden ist, läßt sich deshalb nicht deutlich erkennen, weil nur wenig

von ihm vorliegt; entweder ist manches verloren gegangen; oder er hat frühzeitig der Muse den Abschied gegeben; wahrscheinlicher ist das Letzte. Balladenhaft erzählt er, offenbar mit vaterländischer Tendenz, die Sage vom Opfertode des Quintus Curtius, den Bericht durch Schilderung und Reden belebend. Bedeutsamer erscheinen seine Verse auf die Entdeckung der Laokoongruppe, die 1506 in der Vigna des Römers Felix de Fredis aufgefunden worden war. Hier hält er den überwältigenden Eindruck der Wiedererstehung des antiken Kunstwerkes fest und preist die Künstler, die den starren Stein beseelt und in den Marmor lebende Sinne eingefügt haben, so daß man fast die Seufzer zu hören glaube. Schon in diesem Stück regt sich eine Kraft, die einer umfangreichen Tätigkeit gewachsen zu sein scheint. Noch mehr läßt ein längeres Gedicht es bedauern, daß Sadolets lyrische Muse so bald verstummt. Es ist an ein befreundetes Brüderpaar gerichtet und enthält in der zweiten, den Faden der ersten z. T. wieder aufnehmenden Hälfte ein begeistertes Lob der Freunde unter besonderer Betonung ihrer innigen Bruderliebe. Allein der Schwerpunkt liegt in dem ersten Teile: hier tritt die edle liebenswerte Persönlichkeit Sadolets auf das lebendigste heraus; wir hören, wie auch er ursprünglich dem Schemen eitler Größe nachgetrachtet, aber endlich allen ehrgeizigen Plänen entsagt und sich mit einem bescheidenen Lose zufrieden gegeben hat, und wie er nun den Göttern dafür dankt, daß sie ihn im sicheren Hafen geborgen haben. In dieser stillen Zurückgezogenheit will er aber auf Großes keineswegs verzichten; zwei Ziele schweben ihm lockend vor: die Ergründung des Weltenzusammenhanges und der Dienst der Musen. Namentlich bei der Ausführung des ersten Punktes spürt man die herzliche Wärme: der Dichter möchte sich entkörpern, er möchte ganz Geist werden, um sich in den Äther emporzuschwingen und die verborgenen Gründe aller Dinge zu erforschen:

„O ubi celsis

*Sideribus qui me et lato deducat Olympo,
Singula mirantem circum spectacula, quique
Suadeat infectas terrae excindere pestes
Et purum aetheriae mentis tutarier ignem!
Felix ille operum longe egregiusque laboris
Et decoris, qui non ignavo pondere pressus,
Corporis evicit molem culpasque morantes*

*Reppulit atque illum divum indulgentia maior
Excepitque polo et nitidis superintulit astris.*“ —

Für einzelne Mitglieder des sich um Tebaldeus und Sadolet scharenden Kreises fließen die Quellen vorläufig nur spärlich. Was von Camillus Porcius, B. Dardanus, Tarquinius (eigentlich Baldassare) Molossus, Thamyras, Thomas Ingherami, genannt Phädra, Evangelista Fausto Mattaleni zugänglich ist, genügt zur Herstellung eines sicheren Bildes nicht; zu bedauern ist dies namentlich bei Molossus, dessen treffliche Schilderungen seine Dichterkraft bekunden. Deutlicher als diese Poetenreihe treten neben dem bereits angeführten Franciscus Sperulus Petrus Mellinus, dessen Bruder Celsus sich ebenfalls als Dichter hervorgetan hat, und Fabius Vigil heraus: alle drei versgewandte Poeten, die mit Leichtigkeit ihre Distichen hinwarfen, Sperulus breiter, gesprächiger, Mellinus, wie es scheint, die epigrammatische Antithese bevorzugend; Fabius Vigil ganz mit dem Gemüt bei der Sache, wie sich noch aus einem Jubellied des zu hohem Alter Gelangten auf die Schlacht von Lepanto und den siegreichen Colonna zeigt (1571). Deutlicher als bei diesen dreien ergeben sich die Grundzüge der dichterischen Persönlichkeit des schon genannten und später wieder zu nennenden Petrus Cursius (vgl. S. 193). Das Gleiche gilt von Blosius Palladius. Dessen Gedichte tragen an Inhalt nicht schwer; was er gibt, ist mehr ein anmutiges Spiel als ein sinnvoller Ernst: Worte, Gedanken und Vergleiche werden hin- und hergewendet, aus Gegensätzlichem fröhliche Lebensvorschriften abgeleitet, mythologische und christliche Vorstellungen zu spielenden Einkleidungen benutzt. Unzweifelhaft ein Talent, das sich allerdings nicht in die gehörige Zucht genommen zu haben scheint. An poetischer Begabung stand er jedenfalls erheblich über einem anderen Mitgließe des römischen Kreises, dessen Name Weltruf erlangt hat, freilich nicht zu seinem Vorteil. Hieronymus Aleander, allbekannt als vielgeschäftiger, geschmeidiger Nuntius Leos X. in den Entscheidungsjahren der Reformation, war 1516—20 Sekretär des Kardinals Giulio v. Medici, des nachmaligen Clemens VII. 1480 geboren, hatte Aleander 1516 schon eine erfolgreiche Tätigkeit als Universitätslehrer in Paris, als Propst in Lüttich hinter sich. Was er als lateinischer Dichter hervorgebracht, verrät nichts von dem Plauder- und Fabuliertalent, das seine nach Rom gesandten Depeschen auszeichnet. Überwiegend bietet

Aleander Gelegenheitspoesie; aber weder die mythologisch verbrämten Schmeichelgedichte, noch seine Epicedien (z. B. auf den Tod Battista Guarinos) verleugnen die handwerksmäßige Art; die seit dem 15. Jahrhundert beliebte Klage um ein Lieblingstier bleibt in seinem hexametrischen Trauergesang auf das tote Hündchen ganz im äußerlichen stecken; in der Ausnutzung dieser dankbaren Motive wird Aleander sogar von den Dichtern der Niedergangszeit übertroffen. Ein Art Scherzgedicht läßt sich allenfalls hören: Alcon verzehrt sich in Liebe zur schönen Lycoris, bis er endlich im Tode die müden Augen schließt. Ein Künstler verfertigt aus seinen Knochen einen Kreisel, den ein Knabe mit einer Peitsche durch die Räume treibt. Die wunderlichen Vorgänge sind der antithetisch zugespitzten Schlußformel zu Liebe ersonnen, in die das Ganze schließlich ausläuft:

*„Nam te puer (= Amor) viventem adussit ignibus,
Nunc te puer post fata vexat ictibus.“*

In allen Gedichten fällt der geringe Wortschatz auf; ein- und dieselbe Wendung kehrt inehrlich wieder; dazu gesellen sich parodistisch wirkende Centos aus den allerbekanntesten klassischen Stellen. Auf dem Felde der Poesie fehlt jedenfalls die Gewandtheit, die den geschickten Diplomaten auszeichnete; überraschend wirkt bei einem so hochgebildeten Manne die Dürftigkeit des geistigen Umkreises.

Ebenso wie Aleander zeigen auch manche andere dieser Poeten, wie außerordentlich der Abstand zwischen den wahrhaft Großen und zahlreichen Mitläufern gewesen ist. Trotz dieser starken Wertunterschiede trägt die ganze Bewegung ein einheitliches Gepräge. Das beste Bild des aus so verschiedenartigen Persönlichkeiten sich zusammensetzenden römischen Dichterkreises ersteht aus den Werken des Pierius Valerianus, sowohl aus seinen „Hexametern, Oden und Epigrammen“ (1550) wie aus seinen Liebesdichtungen. Alle irgendwie hervorstechenden Mitglieder dieser Gemeinschaft finden in Valerianus' Schaffen ihren Platz, und das Treiben seiner Freunde hat er im Großen wie im Kleinen festgehalten. Da er auch an Begabung die meisten der Poeten zweiten und dritten Ranges überragt, erweist sich ein genaueres Eingehen auf sein Schaffen als notwendig.

Johannes Petrus Valerianus, 1477 in Belluno geboren, studierte in Venedig, wo er den Vornamen Pierius (der Musenzögling) annahm,

und kam später nach Rom. Hier erfreute er sich der Gunst des Kardinals Giovanni v. Medici, der ihm dann als Papst 1513 die Erziehung seiner beiden Neffen Hippolyt und Alexander übertrug. Unter Clemens VII. gelangte er zu hohen Ehren. Später sank auch sein Stern. Er ging mit seinen Zöglingen nach Florenz, teilte ihre Verbannung und Wiedereinsetzung; als sie dann beide nacheinander ermordet wurden (1535 und 37), ward er, ohnehin durch die seit 1527 immer trüber werdende Zeit gebeugt, der Welt müde, und zog sich nach Padua zurück, wo er lediglich seinen Studien lebte. Gestorben ist er in hohem Alter 1558.

Pierius Valerianus hat eine umfangreiche Tätigkeit entfaltet. Er versuchte sich als Didaktiker und Epiker, aber die Hauptmasse entfällt auf die Lyrik. Von dieser allein ist hier zu sprechen. Seine in gut gebauten Hexametern geschriebenen Sermonen erfassen zum Teil die großen Fragen der Zeit: Leo X. und dem Fürsten Albertus Pius von Carpi werden ausführliche Monologe in den Mund gelegt; jener fleht zu Roms Schutzgottheiten (Petrus und Paulus), dieser zum Evangelisten Johannes; im Mittelpunkt ihrer Gebete steht die unglückliche Lage Italiens und die Bitte um Abwendung des Unheils. Namentlich wenn Leo von den Aposteln sich unmittelbar an Gott wendet, erhält das Ganze einen Zug ins Große. Eine Dichtung ganz anderer Art beschäftigt sich ebenfalls mit Leo X. Sie führt den Titel: „Der Affe“ und eröffnet einen Blick, nicht in die großen Weltbegebenheiten, sondern in Leos mänenatisches Verhältnis zu der Poetenschar, die ihn zudringlich umwimmelte. Wie der Affe den Löwen mit seinen Sprüngen belästigt, so kann sich Leo vor den Sängern nirgends retten; er mag tun, was er will, immer sind sie zur Stelle. Aber der Affe läßt sich auch in einer anderen Weise mit dem Dichter vergleichen: der Affe ahmt Tun und Treiben des Menschen nach, der Poet erfaßt alle Verhältnisse von Leben und Welt und gestaltet sie. Der mächtige Einfluß, den die Kunst auf diese Weise gewann, hat leider nicht vorgehalten, die Sänger sind der Wahrheit nicht treu geblieben, haben den Bösen geschmeichelt, und so konnten die Tyrannen sie zu bloßen Spaßmachern, zu Äffchen, erniedrigen. Anders die Medicäer, die durch ihre Freigebigkeit Florenz zu einem neuen Athen gemacht haben. Von hier aus ergibt sich natürlich ein leichter Übergang zu Lorenzos Sohn: denn ohne Leo X. ist der Musenchor so viel wie der Mond ohne das Licht der Sonne.

In der Tat eine merkwürdige Betrachtung von kulturgeschichtlichem Wert, der durch die höfische Schmeichelei nicht beeinträchtigt wird. Andere der hexametrischen Gedichte beziehen sich ebenfalls auf Pierius' Sangesgenossen: in schematischen Formen beklagen sie das Hinscheiden des Celsus Mellinus und erweisen sich dankbar für die Rettung von dessen Bruder Petrus, der auch in den Oden und Epigrammen wiederholt erwähnt und von dem später noch zu reden sein wird. Im Stoffgebiet manches Verwandte zeigt das „Buch der Oden“. Es umfaßt einen langen Zeitraum; Pierius feiert Leo X., er begrüßt den zu Leos Nachfolger designierten Adrian VI. Und er vergegenwärtigt, immer in der Anrede, ausführlich mit starken rhetorischen Mitteln das Leben des Apostels Paulus, um am Schlusse den neugewählten Julius III. der Fürsorge des Apostels zu empfehlen. Die Oden behandeln teils persönliche, teils allgemeine Fragen, Aufforderungen, Wünsche, Trauerstimmung einkleidend; ein erhöhter Ausdruck wird erstrebt, vielfach nicht mit Glück. Am meisten zieht der Dichter da an, wo er individuelle Laute findet, so z. B. in einem „Galliambicum“, in dem aber die platte Prosa der Schlußzeile den Eindruck des glücklich Begonnenen schädigt. Er fordert hier sein Seelchen auf, die hohen Gebirge und die schauerlichen Einöden zu verlassen, in denen es bisher meist gewelt, die Stellen, wo die traurigen Bestien zusammenkommen, Geier, Wölfe und die schweifenden Käuzlein, die mit böartigem Laute unheilverkündend drohen, wo nichts Anmutiges und Friedliches sich findet; „nun verlasse diese Felsen, diese unheimlichen Orte“, ruft er ihm zu,

*„Et amabilem tuorum sedem repetere ama,
Ubi Cypris et Voluptas, Jocus et lepidus Amor
Hilarant beantque amantes, ubi laetitia viget,
Abit aegritudo et omnis sit maestitia procul.
Sapienter ergo pergas bene consulere tibi.“*

Besondere Erwähnung verdient auch noch eine anmutige Ode; in ihr ladet Pierius seine Dichtergenossen zur Begehung der Fastnacht ein und mahnt sie, bei fröhlichem Trunk die Not Italiens und die eigenen Sorgen zu vergessen.

Eine ganze Reihe lyrischer Stücke ist auch in die Epigramme eingesprengt. Am liebenswürdigsten erscheint hier der Poet, wenn er freudig jauchzt und seine Augen glücklich preist,

*„Queis demum licuit videre amatam
 Illam, illam faciem optimi poetae
 Acti, qui Italicum melos polivit,
 Acti, qui columen chelys Latinae.“*

Allein neben diesem herzlichen Freudenausbruch darüber, daß er Sannazar endlich gesehen, steht ein entsetzlich abgeschmacktes Gedicht, in dem er dem ertrinkenden Marullus auseinandersetzt, daß er sich als Dichter und Soldat gar nicht zu scheuen brauchte, in den Fluten unterzugehen. Starke Ungleichheit herrscht also auch hier. Doch finden sich in den Epigrammen einige ganz zierliche Liebespoesien, kurz geschürzt und vielleicht darum gerade gelungener. Auch das „Buch der Oden“ bietet mehrfach Erotisches. Eine gar nicht üble Ode zeigt den schwankenden Poeten, der sich erst von der Geliebten ab-, dann aber ihr wieder zuwendet; in einer anderen Ode wird die Abkehr von Amor zur Tat, und der Dichter triumphiert über den errungenen Sieg. Ein Gespräch zwischen ihm und ihr, in der Form an das „*Donec gratus eram tibi*“ angelehnt, erörtert Fragen der Liebessophistik, z. B. warum der Dichter in Abwesenheit der Geliebten in Feuer glühe, aber, sobald er sie sehe, kälter als scythischer Schnee sei usw. Am meisten versteht Pierius auch hier zu fesseln, wenn er denselben scheinbaren Widerspruch im schlichten Monolog zusammenfaßt:

*„Vesanus, quotiens te video, furor
 Cor urget, quotiens non video, dolor,
 Maeror, tristitiae pectus obambulant.
 Heu, quo me miserum sors trahit impia?
 Urgentem nequeo sistere turbinem,
 Nec vitae auxilium poscere languidae.
 Heu sors quaque alia sorte molestior!“*

Im größeren Zusammenhange hat Pierius Valerianus das, was ihm Amor an Lust, aber weit mehr noch an Leid beschert, in seinen „Amores“ dargestellt.

Die fünf Bücher „Amores“ (zuerst 1522, dann 1549) verkünden die Allgewalt der Liebe und vergegenwärtigen des Dichters Liebesleben, in dessen Mittelpunkt zuerst eine Daphnia, dann eine Janthis steht. Im ersten und zweiten Buche Liebesglut des Dichters, die Geliebte von ihm entfernt, Furcht vor den ihr drohenden Gefahren, insbesondere vor einem Nebenbuhler, Er-

hörung, doch in keuscher Art. Dann im dritten Buche wirkliche Verdrängung durch einen poetischen Nebenbuhler, trotzdem aber wieder erneute Liebesraserei, durch Abweisung verstärkt. Die letzten Bücher zeigen hierauf, wie rasch der glückliche Traum zu Ende geht. So schnell sich die Liebenden gefunden haben, so schnell gehen sie wieder auseinander: Janthis scheint ein lockeres Leben zu führen, so daß sich der Dichter zu ernstern Vorhaltungen gezwungen sieht. In der Tat erfährt man, daß sie sich einem reichen Liebhaber zugewendet hat, dem sie gewiß dadurch nicht entfremdet wird, daß der betrogene Pierius ihr auseinandersetzt, nur der Arme könne wahrhaft lieben, während der Begüterte unbeständig und leicht übersättigt sei. Da sie sich offenbar nicht bekehren läßt, erfolgt eine scharfe Absage des Dichters: nicht mehr die Liebe, sondern der Haß soll die sein Leben bestimmende Macht sein.

Die an dieser Handlung aufgereihten Gedanken und Gefühle werden teils in Monologen, teils in Briefen an die Freunde, teils in Anreden an die Geliebte selbst entwickelt. Am Anfange erscheint der Poet noch gemäßigt; recht steif und pedantisch versichert er da, daß keusche Küsse allen anderen Vergnügungen der Venus vorzuziehen seien; es entspricht diesem Bekenntnis, daß auch sonst in den drei ersten Büchern von der unschuldsvollen Liebe die Rede ist und die Schamhaftigkeit der Geliebten gepriesen wird. Im merkwürdigen Gegensatze dazu macht sich aber unmittelbar neben solchen Äußerungen eine andere Stimmung geltend. So ebenfalls gleich am Eingange des Cyklus; ein bei seinen Vorgängern so viel verwendetes Motiv wird aufgenommen: die Geliebte befindet sich auf dem Lande; er selbst muß unterdessen in der Stadt die Klassiker erklären; er wünscht sich ebenfalls dort zu sein, dann hofft er sie beim Baden überraschen zu können, unter Sträuchern und hohen Kräutern versteckt, will er warten, bis sie sich entkleidet, dann hervorspringen, ihre festen Brüste erfassen, Wangen und Stirn küssen, ohne daß sie zu entweichen vermag (I, 5). Indessen finden sich derartige erotische Ausbrüche sonst nicht; durchweg aber tritt im weiteren Verlaufe des Cyklus das Streben hervor, den Ausdruck des verliebten Wahnsinns immer mehr zu steigern. Namentlich die späteren Elegien wiederholen beständig die Klagen über die unerhörten Qualen, die ihm die Liebe bereitet; er sieht das Verderbliche seines Treibens ein, aber er muß blindlings dem ihn beherrschenden

Liebesdämon folgen. Zuweilen sucht er sich zu ermannen; durch eine heftige Entladung hofft er sich von der Pein zu befreien, erkennt aber dann doch, daß mit Gewaltsamkeit bei der Geliebten nichts auszurichten ist (III, 7):

*„O ego nunc vertam caelum et mare, et omnia in unum
Miscebo. Ipse mihi nunc ferus ultor ero
Te male multabo, data munera, vasa torumque,
Omnia discerpam diripiamque domum
Hei mihi, succensa nihil est iniustius ira,
Semper enim armata est in dominum illa suum.“*

Auf festeren Boden als bei dieser Rhetorik, die sich im wesentlichen der seit dem Anfange des 15. Jahrhunderts für die Liebeslyrik ausgebildeten Farben bedient, gelangt man da, wo unzweifelhaft wirklich Geschehenes zugrunde liegt. So in einer bereits erwähnten Elegie (III, 3). Einer von Pierius' Freunden war Petrus Mellinus, wie Pierius ein Mitglied jener Gemeinschaft, die Joh. Goritz-Corycius um sich versammelte, und von der noch zu sprechen sein wird. Als Mellinus von schwerer Krankheit genas, stimmte Pierius einen freudigen Hymnus auf die Retterin, die h. Anna, an und trug ihn in der Corycius-Versammlung vor. Aber bald mußte er erleben, daß Mellinus seine Abwesenheit benutzte, um ihm die Geliebte abspenstig zu machen, und er sah sich zum Rückzuge genötigt, weil er fühlte, daß er mit dem Freunde nicht in Wettbewerb treten könnte. Über diesen ihm gespielten Streich berichtet nun Pierius, und der Elegie kommt insofern eine besondere Stellung zu, als sie einige ironische Lichter aufsetzt, was bei den Neulateinern sehr selten zu geschehen pflegt. Mellinus, sagt der Dichter, stört meine Liebe,

*„Nempe quod unanimi iunctus mihi semper amore,
Si quid amem, illud idem fas sibi amare putat.
Illud idem cupere, illud idem evitare probandum hoc
Esse ratus sanctae foedus amicitiae.“*

Ähnliche erlebte Züge findet man auch sonst noch gelegentlich. Wenn Janthis verbotene Wege geht, so hält ihr der Dichter vor, daß die Armut keineswegs die Ursache ihres leichtsinnigen Lebenswandels sein könne, da ihr die Mutter den Unterhalt gewähre, da sie ein Haus in der Stadt und ein ererbtes Landgut besitze, wozu noch vieles an Geschenken von ihm selbst käme

(IV, 12). Im ganzen aber treten solche offenbar aus dem Leben gegriffenen Züge gegenüber den allgemeinen Wendungen zurück. An Wiederholungen kann es infolgedessen nicht fehlen; aber man wird dem dichtenden Schulmeister gern zugestehen, daß er seine Rolle gut durchführt und die überlieferten Formen mit Gewandtheit handhabt.

Vielleicht hat er aber doch selbst die Einförmigkeit des allzu breit gedehnten Stoffgebietes gefühlt und deshalb wenigstens hier und da eine Abwechslung eintreten lassen. Teilweise hängen derartige Einschübsel wenigstens mittelbar mit der Liebesdichtung zusammen. Durch eine in Florenz aufgestellte Bildsäule angeregt, erblickt der Dichter im Halbschlafe den Orpheus und legt ihm eine Klage über die verlorene Eurydike in den Mund; weil Adonis tot ist, soll nach Venus' Beschluß auch keine Liebe mehr sein, und die Liebesgötter werfen daher auf ihr Geheiß Bogen, Köcher und Pfeile auf den Scheiterhaufen. Andere Gegenstände führen von dem Hauptinhalt ab, so ein Sehnsuchtsruf des Dichters nach der Heimat (III, 8):

„*O patria, o valles, o flumina amoena, nivosis
Alpibus in laetos, quae trepidatis agros!
Quando erit ut vestros detur mihi repere colles
Plenaque venatu retia ferre domum.*“

Doch wird die Einheit des Zyklus durch diese und andere eingesprenzte Stücke nicht gefährdet.

Das Gesamtwerk des Valerianus leidet unter der Ungleichheit der Leistungen. Aber im einzelnen gelingt dem Dichter, Eindrucksvolles, Abgerundetes, und der bedeutsame Hintergrund seines Schaffens sichert auch manchen schwächeren Erzeugnissen die Teilnahme des Lesers. Außer dem noch zu nennenden Thylesius rückt er am nächsten an die Klassiker heran.

Sowohl was den Gesamtertrag als was den inneren Zusammenhang des Schaffens betrifft, steht ein anderer Poet tief unter Valerianus. Allein als typische Erscheinung innerhalb dieses Poetenkreises verdient er eine Berücksichtigung, die freilich durch den Gehalt seiner Poesie nicht gerechtfertigt wird. Janus Vitalis (geb. in Palermo um 1485, gest. um 1560) tritt 1512 mit einem Panegyrikus auf die eben gestorbene, vielgefeierte Kurtisane Imperia hervor: Mercur berichtet, wie Jupiter trotz der ohnmächtigen Eifersuchts wut Junos die schöne Hetäre zu sich in

den Olymp emporgehoben hat. In dasselbe Jahr fällt ein ebenfalls hexametrisches Preislied auf die Ankunft des zum lateranensischen Konzil eingetroffenen Bischofs Matthäus Lang von Gurk; im Eingange wird Julius II. unbändig als Befreier Roms gefeiert. Als jedoch 1513 Leo X. zum Papst gewählt wurde, glaubte der Poet seine Zeit gekommen, und er stimmte einen Triumphgesang auf den neuen Pontifex an, der, unvergleichlich, ein goldenes Zeitalter, ein Reich der Jugend heraufführen und, waffenlos, schon durch sein bloßes Wirken die Feinde der Christenheit und Italiens bändigen würde. Allein diese Hoffnungen verwirklichten sich nicht; und schon im Jahre 1514 ist Vitalis' Leier auf einen ganz anderen Ton gestimmt; sein wunderliches Hexametergedicht: „Teratorizon“ schildert zuerst ganz eindrucksvoll, wie Italien sich bei den Göttern über die ihm auferlegten Leiden beschwert:

*„Cur tam dira meos populantur bella penateis
Exhaustasque urbeis? et tot pugnancia jervent
Agmina pro campis miseris? heu tanta meorum
Funera!“*

Aber diese verhältnismäßig einfachen Klänge gehen dann in dem Wust einer abgeschmackten Allegorie unter. Nationale Töne schlägt der Poet auch in einem elf Jahre später verfaßten Panegyricus auf Pescara an, den Sieger in der Schlacht bei Pavia. Da wird dem Helden uneingeschränktes Lob zuteil: er hat Italien in dem Augenblick gerettet, da der gefräßige Schlund des gallischen Wolfes es verschlingen wollte. Allein diese „Geburt oder vielmehr unzeitige Geburt eines Tages“ hätte nicht verdient, der edlen Gemahlin Pescaras, Vittoria Colonna, gewidmet zu werden. Schon das gewählte Versmaß, die Hendekasyllaben, ist dem heroischen Stoffe bei weitem nicht so angemessen wie der sonst von Vitalis für ähnliche Zwecke gewählte Hexameter. Dann aber leidet der Panegyricus unter der Schulfuchseriei des Ausdrucks, die sich um so stärker geltend macht, als Vitalis sich zu einem gelinden poetischen Wahnsinn hinaufzuschrauben sucht. Obgleich der absolute Wert dieser Stücke nicht hoch veranschlagt werden darf, bezeichnen sie doch neben den Epigrammen das Eigentümlichste, was Vitalis zu sagen hatte. Seine anderen Arbeiten gehören teils der religiösen, teils der Gelegenheitsdichtung an. Die religiösen Gedichte, z. B. seine drei Hymnen auf

die Dreieinigkeit (1517) bleiben in leeren Reden und Zahlenspielen stecken; von einer erfreulicheren Seite zeigt der Poet sich als Psalmenbearbeiter. Seine den zwanziger und dreißiger Jahren angehörenden Epicedien überwinden die Klippen dieser Abart nur selten; wie Pierius Valerianus widmet auch er dem römischen Dichtergenossen Celsus Mellinus einen Trauergesang; und in den Worten der Mutter des Mellinus, die das frühzeitige Hinscheiden des unvermählt gestorbenen Sohnes beklagt, mag man wirklich etwas Poetisches sehen, obgleich es auch hier an geschwellenen Wendungen nicht fehlt:

„*Hanc pompam mihi, nate, domum fers, hos hymenaeos?*
Haec igitur miserae solatia digna senectae
Affers, nate, tuis?“

Am ehesten vermögen noch Vitalis' Epigramme billigen ästhetischen Ansprüchen zu genügen. Sie stammen aus verschiedenen Lebensabschnitten, sind aber erst in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre als Ganzes veröffentlicht worden. Eines der schönsten, aus einer früheren unbedeutenden Sammlung stammend, wendet sich an einen Ankömmling, der das alte Rom im neuen sucht: das alte Rom, in den gewaltigen Ruinen zu finden, ist im neuen, das besiegte im siegenden enthalten, eines von dem anderen also nicht zu scheiden:

„*Disce hinc, quid possit Fortuna, immota labascunt,*
Et quae perpetuo sunt agitata, manent.“

Die übrigen Epigramme behandeln fast sämtlich berühmte Persönlichkeiten, meist aus den Tagen des Poeten oder der jüngst vergangenen Zeit; nur selten geht Vitalis noch weiter zurück: er preist Albert d. Gr., schiebt als echter Humanist Duns Scotus verächtlich bei Seite; er läßt einen wüsten neapolitanischen Tyrannen die eigene Schändlichkeit enthüllen; er zeigt Thomas Morus als ein Opfer der Tyrannei, aber voll Verachtung für diese; er rühmt seinen engeren Landsmann Panormita, nicht den Dichter, nicht den Staatsmann, sondern den Uneigennützigten; er sucht einzelne Geistesgrößen Italiens in ihrem Wesensgehalt zu erfassen: Columbus, Leon Battista Alberti, Balth. Castiglione u. a. Seinen geschiedenen Dichtergenossen Guido Postumus und Arsillus ruft er ehrende Worte nach, während er dem großen Erasmus nur bedingte Anerkennung zollt. — Was Vitalis bietet, sind kaum Epigramme im eigentlichen Sinn; sie können sehr

wohl seiner Lyrik eingereiht werden. Trotz des verhältnismäßig geringen Ertrages läßt sich ein Eingehen auf das Lebenswerk des Poeten nicht vermeiden: der arme Geistliche, der bald hier, bald dort bei den Päpsten und Kirchenfürsten anklopft, bald mit dieser, bald mit jener poetischen Gabe sein Glück zu machen sucht, ist ein rechter Sprößling des Zeitalters Leos X.; freilich hatte er dann das Unglück, noch lange dürre Zeiten zu erleben, in denen für seinesgleichen kein Platz mehr war.

Bei Vitalis erscheinen die einzelnen Abschnitte seiner Tätigkeit nicht innerlich miteinander verknüpft; deutlicher offenbart sich der Zusammenhang des Lebenswerkes bei einem anderen dieser Gemeinschaft Zugehörigen, der zugleich dem Werte seines Schaffens nach wieder näher an Valerianus heranrückt.

Philipp Beroaldus d. J. war der Neffe des älteren Beroaldus. Er wurde 1472 zu Bologna geboren. Ein Schüler seines Oheims wie des Codrus Urceus, übernahm er später wie seine Lehrmeister selbst eine Professur in seiner Vaterstadt (1498—1502) und begab sich dann nach Rom, wo er die Gunst Giovannis von Medici gewann. Dieser machte ihn zu seinem Sekretär, und bald nachdem er den päpstlichen Stuhl bestiegen hatte, zum Vorsteher der römischen Akademie, d. h. einer Art von Universität, deren Gründung in sehr frühe Zeit zurückreicht. Zwei Jahre später wurde er durch Leo X. nach dem Tode des Thomas Ingherami, gen. Phädra, zum Leiter der palatinischen Bibliothek ernannt. Allein diese Ämter scheinen ihn nicht vor Not geschützt zu haben. Nach einer, freilich tendenziös gefärbten, aber durch seine eigenen Angaben bestätigten Nachricht erhielt er kaum das zum Lebensunterhalt Nötige, so daß er seine Zuflucht zur Freigebigkeit von Freunden nehmen mußte. Der auf ihm lastende Druck dieses unwürdigen Zustandes mag mit zu seinem frühen Tode beigetragen haben; ein heftiges Fieber raffte ihn am 30. August 1518 hin. Seine Gedichte wurden erst 1530 auf Veranlassung Clemens' VII. gesammelt und herausgegeben.

Beroaldus ist ausschließlich Lyriker und Epigrammatiker, doch findet sich auch unter seinen Epigrammen viel Lyrisches. Einen breiten Raum nimmt innerhalb seiner Lyrik die Liebesdichtung ein. Die Gegenstände seiner Neigung scheinen allerdings keine einwandfreien Frauen gewesen zu sein; die Albinen, Lucien, Violon, Glyceren, Cesarillen und wie sie weiter heißen, die er Tag und Nacht mit inbrünstigem Sehnen umwarb, lebten

sicherlich als Priesterinnen der Venus; unzweifelhaft war dies der Fall bei der berühmtesten der damaligen Kurtisanen Roms, der schönen Imperia; eine von Beroaldus' Oden enthält einen Dialog zwischen Imperia und dem Dichter, und man erfährt, daß die Buhlerin den armen Poeten, trotzdem sie ihm ihr Kommen verheißen, immer wieder in Erwartungsqualen hat schmachten lassen. Die Liebesstreiche des leichtfertigen Poeten müssen einiges Aufsehen erregt haben; denn als Beroaldus sich in einer Ode darüber beklagte, daß der Papst ihn trotz zehnjähriger treuer Dienste nicht ausreichend belohne, verlangte Leo zunächst eine Besserung des Lebenswandels. Aber er erhielt eine ablehnende Antwort: in einer anderen Ode erklärte Beroaldus, daß er auch um der zu erhoffenden Reichtümer willen von seinen Liebeshändeln nicht lassen würde.

Indessen hat sich unser Poet nicht bloß in den niederen Regionen der käuflichen Mädchen und der dort herrschenden Sitten umgetan, sondern seine Leier auch zu ernsteren Klängen gestimmt. Zwar das eigentlich Religiöse liegt ihm nicht, aber in allgemeinemoralischen Betrachtungen, meist mit einem pessimistischen Unterton, ist er nicht unglücklich. Auch wenn er sich auf der Grenze des Lyrischen und Lehrhaften bewegt und etwa in einer Ode die Eigenschaften eines guten Fürsten entwickelt, zeigt er sich gewandt und weiß den trocknen Ton zu vermeiden. Der Schmerz darüber, daß das Vaterland von den Barbaren unterdrückt wird, kommt ernst und würdig zu Wort, ebenso sein Wunsch nach einer gemeinsamen großen Unternehmung gegen die Türken, aber zugleich seine geringe Zuversicht auf die Erfüllung dieses Wunsches, wobei bittere Urteile über die in gegenseitigen Streitigkeiten ihre Kräfte verzettelnden christlichen Fürsten sowie über die in Lüsten versunkenen Römer laut werden. Der eigentümliche Gegensatz zwischen Lebenslust und trüber, resignierter Stimmung verleiht der Gedichtsammlung das bezeichnende Gepräge. Aber die tiefe Unlust über sein Erdenlos behält doch immer wieder die Oberhand; es paßt schlecht zu der allgemeinen Vorstellung von dem goldenen Zeitalter Leos X., wenn es in einer Ode heißt:

„*Nos Romae interea vita inamabili
Sursum atque deorsum modo servuli
Discurremus, inepto
Detenti et sterili ambitu.*“

Zu diesen Worten stimmen die Klagen über die Ungerechtigkeit des Schicksals, das die Guten schimpflich benachteiligt, während es die Bösen mit Ehren überschüttet. Und gewiß sind auch die nachfolgenden Verse aus einem Trauerepigramm durch den Gram über sein Unglück diktiert worden:

„*O genus humanum, nascimur heu, heu,
Non ad delicias, sed magis ad lacrimas!*“

Die mannigfachen lyrischen Strophenformen handhabt Beroaldus mit Leichtigkeit; die aus dem Altertum übernommenen hat er, wie es scheint, durch eine dreizeilige wunderliche Strophe vermehrt. Im Ausdruck ist er, Aleander ähnlich, stark vom horazischen Wortlaut abhängig; die öden Centos beeinträchtigen ebenfalls die Wirkung seiner Poesie. —

Wie bei den Klassikern der Blütezeit, so fehlen auch bei den mit ihnen wetteifernden Geistern geringeren Ranges die pastoralen und anakreontischen Motive nicht. Einen eigenen Ton für diesen Stoffkreis fand z. B. Julius Camillus, zubenannt Delminius. Er scheint nur vorübergehend Mitglied der römischen Dichtergemeinschaft gewesen zu sein, doch berechtigt seine Freundschaft mit Bembus dazu, ihn an dieser Stelle einzureihen (geb. um 1480 in Forlì, gest. als Professor in Bologna 1544). Er verfügte über ein umfangreiches Wissen; gleich Picus von Mirandula beschäftigte er sich mit der Kabbalah und orientalischen Geheimreligionen; aber seine Aufmerksamkeit galt auch anderen Wissensgebieten, so z. B. der Einrichtung der griechischen Bühne, deren Verständnis er durch ein von ihm geplantes Modell zu fördern suchte. Im Gegensatz zu den italienischen scheinen sich seine lateinischen Dichtungen nicht vollständig erhalten zu haben, was nach den in Deutschland zugänglichen Proben bedauert werden muß. Ein Sendschreiben an Bembus zeigt ihn als liebenswürdigen, von aller Gespreiztheit sich fernhaltenden Plauderer. Im übrigen wird seine Lyrik durch pastorale Motive beherrscht, die er auch zur Einkleidung höfischer Gelegenheitspoesie benutzt. Zarte Farben findet er für die Gefühle einer Nymphe: um ihres geliebten Damon willen hat sie alles aufgegeben und wird nun von ihm allein gelassen; während er draußen jagend umherschweift, malt sie sich die Gefahren aus, denen er im Walde ausgesetzt ist. Das sprachliche Gewand schmiegt sich in diesem Monolog dem Gegenstande willig an, so daß ein anmutiges kleines Kunstwerk entsteht.

Noch enger als Camillus schließt sich der Florentiner Benedetto Accolti (Benedictus Accoltus) der Weise des Naugerius, Bembus und Flaminius an. Er ist erheblich jünger als die meisten seiner Sangesengenossen, deren Geburt fast sämtlich in die Zeit um 1480 fällt (geb. 1497 in Florenz). Sekretär Clemens' VII., dann päpstlicher Gesandter, wurde er von Paul III. aus unbekannten Ursachen eingekerkert; nach seiner Befreiung lebte er in Ferrara, Venedig und zuletzt in seiner Heimatsstadt, wo er 1549 gestorben ist.

Das Gedichtbuch des Accoltus gibt wohl nur einen Ausschnitt; was er geschaffen, scheint nicht vollständig auf die Nachwelt gekommen zu sein. Wie bei Camillus wird man das bedauern. Allerdings ist Accoltus kein ursprünglicher Geist, aber er beschreitet nicht unwürdig die Bahn, die ihm Naugerius gewiesen, und bereichert das Übernommene durch selbständige Züge. Anziehend sind insbesondere seine Weiheprüche an Ceres, Pan, Neptun; ferner an die Musen, die um heilende Kräuter für den erkrankten Molza angefleht werden, auch an allegorische Gottheiten, an freundliche, wie die Unschuld, an feindliche, wie die Göttin des Neides: ihr opfert Lycon zwei Schlangen, nachdem er die Schwellen ihres Heiligtums mit Galle beschmiert hat, und bittet sie, ihre Augen von den Herden abzuwenden und lieber die berüchtigten Klippen und die Höhle der Charybdis aufzusuchen, wo ihre Grausamkeit besser am Platze sei. Auch wenn Accoltus nicht pastorale Gestalten vorschiebt, sondern selbst das Wort ergreift, bedient er sich der bisher besprochenen Formen: der in der Nacht erfolglos auf seinem Lager Liegende bittet den Schlaf um Erquickung und verheißt ihm für die Erfüllung des Wunsches ein Dankopfer; die Bitte selbst kleidet er in schöne Worte ein:

„Somne, animi requies, curarum, somne, levamen,
 Huc ades et sanctum fer, taciturne, pedem!
 Imbutumque gerent lethaeo gurgite ramum,
 Fac rore immadeant tempora victa levi,
 Curarum obstantes demum propelle catervas
 Et mihi securo sit tua dona sequi,
 Ut neque me eversi turgent incommoda saeculi
 Nec renovent tristes tempora saeva metus.“

(Der korrespondierende Gebrauch von *tempora* in verschiedener Bedeutung wohl absichtlich spielend.) — Den pastoralen Monolog

weiß Accoltus ebenfalls anmutend zu gestalten; er führt die um die Abwesenheit des Geliebten trauernde Hirtin ein: „Während Daphnis hier mit mir zusammenweidete, erhoben sich stolz die Gräser, die nun verschmachten, erglänzte in schimmernder Welle das Bächlein, das nun träge dahinfließt. Wenn er wieder zu mir zurückkommt, wird alles so werden, wie es früher gewesen ist.“ Das sang Lycoris oft vom Hügel herab und hielt mit reizen-dem Laut die wilden Tiere fern.“ Gewiß handelt es sich hier nur um ein kleines Bildchen; aber innerhalb des engen Rahmens wird doch der Zusammenhang von Natur und Menschenleben vergegenwärtigt: in dem Zustande der umgebenden Landschaft spiegelt sich der Seelenzustand des verlassenen Mädchens. Aus dem Kreise der antiken Idylle heraus fällt ein Weihespruch an die Jungfrau Maria; in der Anlage ähnelt er jedoch den anderen Stücken, ohne daß sich der Gegensatz zwischen dem christlichen Stoffkreis und der sonst für mythologisch-pastorale Vorgänge gewählten Einkleidung so stark gelten machte wie beispielsweise bei Bembus.

Hand in Hand mit den pastoralen Elementen oder auch selbständig treten anakreontische Motive auf. Durchaus im anakreontischen Fahrwasser bewegt sich der Bolognese Camillus Palaetotus. Er gehört noch der vorleoninischen Zeit an, aber sein Verkehr mit Bembus und Sadolet berechtigt dazu, ihn dem römischen Dichterkreis zuzuzählen. Von 1498—1504 weilte er in Rom, dann kehrte er nach Bologna zurück, um dort als Lehrer zu wirken. Das beliebteste seiner Gedichte, der „Amor“, ist zwar episch eingekleidet, darf aber doch hier erwähnt werden, da es nur ein auseinandergezogenes anakreontisches Gedichtchen ist. In Hexametern wird erzählt, wie Venus sich dafür rächt, daß Apollo ihren Ehebruch mit Mars verraten: auf ihr Geheiß verwundet Amor mit seinem Pfeil den Apollo, so daß dieser sogleich in heftiger Liebe zu einer Nymphe erglüht, und ihm schließlich nichts weiter übrig bleibt, als sich vor Venus zu demütigen.

Fast ganz treten die pastoralen Bestandteile hinter kurzgeschürzten anakreontischen Sächelchen bei Hieronymus Angerianus zurück. Über sein Leben ist so gut wie nichts bekannt. Er stammte aus Neapel, wo er wohl im Ausgange des 15. Jahrhunderts geboren worden ist, doch darf angenommen werden, daß er sich in Rom aufgehalten und dem römischen Dichterkreis angehört hat.

Angerianus' „Erotopaegnion“ (1520) führt seinen Namen mit Recht; denn es ist ausschließlich der Liebe gewidmet. Rhetorische Mittel, insbesondere Anaphern anhäufend, weist der Dichter auf das Vergängliche aller Dinge hin, um demgegenüber die ewige Dauer seiner Liebe zu Caelia darzutun. Auch läßt er keinen Zweifel darüber, daß außer der Geliebten auf Erden nichts für ihn Wert hat:

*„Quid mihi, si pereunt homines? armenta? gregesque?
 Insidet et siccis faucibus atra James?
 Quid mihi si regnant reges? laudantur et ipsi?
 Vendit et elatos purpura lata duces?
 Quid mihi si totus cum terra corrui aether?
 Sorbet et erectas mobilis unda domos?
 Haec mihi cura tuas tibi semper dicere laudes,
 O divina, et vultus semper amare tuos.“*

Indessen Caelia belohnt den Dichter nicht nach Verdienst; daher wechseln Klagen über ihre Härte mit dem überschwänglichen Preise ihrer Schönheit; um diese zur Anschauung zu bringen, bedient sich der Poet vielfach anakreontischer Erfindungen. Überall treiben Venus und Amor ihr Wesen. Der kleine Liebesgott verläßt Venus und geht zu Caelia, weil er diese für seine Mutter hält. Als einst Amor schläft, stiehlt ihm Caelia den Bogen; den Weinenden tröstet Venus: Caelia werde ihm das Geraubte wiedergeben, da sie es nicht nötig habe, „denn sie entflammt durch Stimme, Hand, Schritt, Busen, Stirn, Augen“. Einem Bildhauer, der Caelias Züge in Marmor bannen will, rät der Dichter, lieber Drachen, Schlangen oder das schäumende Meer zum Vorwurf zu nehmen; wolle er aber ein getreues Bild Caelias haben, so möge er die Brust des Liebenden öffnen; in seinem Herzen werde er es finden. Ähnlich fordert er Caelia auf, nicht den Spiegel, sondern des Liebhabers Herz zu befragen. In den verschiedensten Lagen wird Caelia eingeführt: vor dem Spiegel stehend, auf der Jagd, im Schlafe. Auch das Bienchen, das sie tötet, bietet dem Dichter Stoff: es stirbt mit dem Bekenntnis, wie süß ihm der durch eine solche Blume veranlaßte Tod ist, und wird von Amor begraben. Ein von ihr getöteter Schmetterling wird ebenfalls besungen. Selbst der Floh, den sie an einer verschwiegenen Stelle fängt und mit den Fingern zerreibt, muß herhalten; die gütige Venus setzt dem kleinen Springinsfeld die wortspielerische Grabschrift:

*„Mortuus hic iaceo, sed non hic mortuus, ardens
Dum premor albenti pollice, vivo pulex.“*

Es liegt in der Natur der Sache, daß der Kreis, innerhalb dessen sich der Dichter bewegt, nicht allzugroß ist. Allein ähnlich wie etwa bei den deutschen Anakreontikern wird gerade durch die engen Schranken, welche den Poeten einschließen, die Erfindungskraft gesteigert, und manche dieser Gebilde, wenn auch bei weitem nicht alle, machen den Eindruck zierlicher Nippessachen, die man sich wohl einen Augenblick gefallen läßt. Dem das „Erotopaegnion“ beherrschenden Ton sind zwei Eklogen verwandt: im Monolog fleht ein Hirt die Geliebte an, von ihrer Sprödigkeit abzulassen; ein Wechselgesang zweier Hirten bringt ähnliche Bitten und Klagen. Höher als diese Kleinigkeiten steht das Trauerlied eines Liebenden um die ihm durch den Tod Ent-rissene; es hat etwas Lebenswahres, daß er an ihren Tod nicht glauben will und sie auffordert, sich zu erheben und ihm zu antworten. Ein weiteres Gedicht weicht etwas von der durchgehenden Weise aller dieser Versuche ab, man müßte es denn mit dem im „Erotopaegnion“ hervortretenden Stolz des Poeten auf die Unvergänglichkeit seiner Liebespoesie in Verbindung bringen. Es handelt „vom wahren Dichter“. Dieser wird als unberührt von allem niederen Erdenwandel, nur den wahren Gaben der Natur und des Himmels zugewandt, als unerschütterlich und allwissend geschildert. Freilich hat der Poet in fast allen Teilen seiner Sammlung keine so hohen Ansprüche erhoben; er wirkt vielmehr gerade dadurch, daß er sich nach der Weise der Anakreontiker an kleine Vorwürfe hält, zu deren Bewältigung seine Kraft ausreicht.

Mehr an Paleotus als an Angerianus gemahnen die mythologischen Einkleidungen der Gelegenheitspoesie, wie sie z. B. Paul Cerratus (geb. wahrscheinlich in Alba um 1485, gest. 1541) in einem Hochzeitslied verwendet hat, das trotz großen Figurenaufwandes nicht ohne Reiz ist.

Sicherlich hat Bembus, wie schon aus dessen Verhältnis zu Paleotus und Camillus gefolgert werden darf, die dem eignen Schaffen so nahestehenden Versuche gekannt und geschätzt. Aber auch manche der kleineren Geister, die andere Gebiete bebauten, erfreuten sich seiner Gunst. So z. B. Agostino Beazzano (Augustinus Beatianus). Aus Treviso stammend, scheint dieser im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts geboren worden zu sein, das

Todesjahr wird verschieden angegeben. In jungen Jahren kam er nach Rom, und es waren wohl seine Gedichte, die ihm die Gunst Bembos und damit auch die Leos X. verschafften, der ihn mit reichen Pfründen bedachte. 1538 stellte Beatianus seine italienischen und lateinischen Gedichte zusammen; sie behandeln vielfach die gleichen Gegenstände; wir haben es hier mit den lateinischen zu tun. Bembo schätzte sie, und das nimmt nicht Wunder, denn etwas von der Formglätte, zu der sich Bembo emporgeschwungen, zeichnet auch die Gedichte des Beatinus aus: seine Verse haben Klang und Wohllaut. Beatinus ist der Typus des Hofdichters: fast zwei Drittel seiner Gedichte wenden sich an Karl V.; von dem Weihrauch, der ihm angezündet wird, bekommt auch Karls Bruder Ferdinand sein Teil ab. Doch betont unser Poet, daß er nicht die hohe Geburt, sondern nur die nicht immer mit edler Abstammung verbundene Tugend ehren wolle. Und ganz im Panegyrischen bleibt der Verfasser doch nicht stecken, denn eine seiner Hauptabsichten ist die, das kaiserliche Bruderpaar auf ein großes Ziel hinzulenken. Die Mahnung zum Türkenkriege beherrscht einen großen Teil dieser Gedichte; und schließlich wird dem sich wieder regenden, auf seine Überzahl pochenden Türken unter mancherlei Beispielen aus dem Altertum seine baldige Niederlage vorausgesagt. Wenn diese Seite des Schaffens eines größeren Antriebes nicht entbehrt, so ist die Mehrzahl der anderen Dichtungen ganz von höfischen Rücksichten diktiert. Diese in ihrer Gesamtheit erheblich früher als die bisher besprochenen entstanden, gruppieren sich nämlich um die Person Leos X. Beatianus weiß das Glück, das durch die Erhebung des Medicäers zum Papst über die Welt und insbesondere über Italien gekommen ist, nicht rosig genug zu malen; alles scheint ihm im helleren Licht zu strahlen; ja er meint, daß das goldene Zeitalter zurückgekehrt sei.

„*Hoc nitidum fulsisse alias non lumine solem,*

Non alias memini purius isse diem.

Quin et aves trepidis ludentes aethere pennis

Nescio quid solito dulcius ore sonant.

Flore superbit humus vario Nymphisque corollas

Suggest atque suas larga refundit opes.

Aspice, ut insani posuerunt murmura venti,

Tuta potest medio ludere cimba mari.

Tuta per herbosos errant animalia campos,

Secureque vago pisce natantur aquae.

*Non aliter, quam si nunc aurea saecula redissent,
Tam bene falcifero condita saecula Deo."*

Nicht vergessen wird die befreundete Dichterschar, die das schier Unmögliche unternimmt, nämlich ausreichende Worte zum Lobe Leos zu finden: Bembus, Sadolet, Colotius, Beroaldus, d. J., Tebaldeus. Gelegentlich gibt der Poet auch seinen Rat in Staatshändeln: er empfiehlt größere Schärfe gegen die Feinde des Papsttums, der Waffen bedürfe es kaum; Leo solle nur das Schwert des Wortes recken und die Pfeile der Rede entsenden, dann würden die Feinde sogleich die schimpfliche Flucht ergreifen. Seine eignen Wünsche trägt Beatianus dem Papste teils unmittelbar, teils durch Vermittlung des Bembus vor. Nicht um Reichtümer ist es ihm nach seiner Angabe zu tun, sondern um behagliche Muße in ländlicher Zurückgezogenheit, wo ihm auch die Möglichkeit zum poetischen Wetteifer mit seinen Freunden eröffnet wird:

*„Non misera ambitio, non me malus ardor habendi
Praecipitem huc, illuc imperiosus agit.
Otia tuta dari parvo constantia, parvo
Contentus, musis posse vacare peto.
Me docti secreta iuvet loca visere Phoebi
Et quae Castaliis arva rigantur aquis,
Qua tu (Bembus), qua Sadoletus iter, quaque Actius egit
Et qui tam puro Naviger (Naugerius) ore canit.
Quaque Tebaldeus, tumidi quem flumina credas
Eridani blandis sistere posse sonis."*

Bald nach Leos Tod soll Beatianus Rom verlassen und sich nach Treviso zurückgezogen haben, doch gab er die Beziehungen zum römischen Stuhl nicht vollständig auf. An Clemens VII. richtete er im Namen Veronas eine Art Heroide: die Stadt bezeichnet darin einen ihr genehmen Oberhirten; am Schlusse wird des Poeten Lieblingsthema, die Aufforderung zum Türkenkriege, wieder kräftig angeschlagen. Andere Stücke führen in den Kreis der Klassiker der Blütezeit: wie bei Vida wird Vittoria Colonna gefeiert, schöne Worte gelten der Trauer um den 1522 gefallenen Condottiere und Musenfreund Marcus Antonius Colonna; in einem Preis- und Danklied auf Fracastoro muß das Poetische ungebührlich hinter dem Verdienst des Arztes zurückbleiben. Doch sind derartige Gedichte nur Anhängsel; der Umfang von Beatianus'

Schaffen ist durch die Namen Karl V., Leo X. und Bembo bezeichnet, bei dessen Tode (1547) sich der dankbare Poet in kleinen Trauergedichten und Grabschriften nicht genug tun konnte.

Gunst und Schutz des Bembo genoß auch Giov. Muzarelli, genannt Mutius Aurelius, wie Beatianus durch Leo X. gefördert. Auch von ihm erwartete Bembo Großes, doch konnte er die auf ihn gesetzten Erwartungen nicht erfüllen, da er frühzeitig ermordet wurde. Von seinen literarischen Leistungen liegt nicht viel vor; es genügt aber doch, um Bembo's Schätzung zu rechtfertigen: der Poet zeigt sich in Wortwahl und Versbau gewandt; er versteht auch ganz lebendig zu gestalten. Das tritt z. B. in einem elegischen Gedicht an Leo X. hervor, in dem der Papst — ähnlich, aber unzweideutiger noch als bei Beatianus — gebeten wird, den Poeten der ihn bedrückenden Armut zu entreißen, „die es mir unmöglich macht, süße Musengesänge anzustimmen.“ Höhere Ansprüche als dieses, in der Form jedoch wohlgelungene Bettelgedicht stellt ein hexametrischer Hymnus auf Johannes den Täufer, der ebenfalls die Beziehung auf Leo X. nicht vermissen läßt. In gedrängter Form, aber kräftig, eindringlich, erfolgt die Charakteristik von des Täufers Auftreten und Werk; zuletzt wird der heilige Seher um Hilfe gegen die Italien verheerenden Feinde gebeten, deren Wut er gegen die Türken wenden solle.

Bei Mutius Aurelius tritt der religiöse Hymnus nur vereinzelt auf; ihre Hauptpflege erhielt diese Dichtungsform durch ein anderes Mitglied des Leoninischen Kreises, Zacharias Ferrerius aus Vicenza, Abt von Monte Subiaco und späteren Bischof (1479 bis 1530). Schon unter Julius II. macht sich dieser zum poetischen Sprachrohr des Papsttums; als der Rovere in der Liga von Cambrai (1508) mit Frankreich, Deutschland und Spanien ein Bündnis gegen Venedig einging, nahm auch Ferrerius gegen die Venetianer Partei, obgleich seine Vaterstadt Vicenza dem venetianischen Staate angehörte. In einem elegischen Gedicht hält er Venedig seine vielen Sünden vor und weissagt ihm völlige Niederwerfung und Zerstörung; nicht übel wird dabei die feindliche Stadt als eine gewaffnete und geschmückte Frau gedacht, der die Schutz- waffen und Kleidungsstücke von den Verbündeten entrissen werden:

„*Vittam Germani rapiunt et Gallia cristam,
Thoraca Hispanus divaque Roma togam.*“

Nur Buße und Abtueung alles Bösen könnten Venedig von der verdienten Strafe befreien. — Begreiflich, daß Ferrerius überwiegend mit starken rhetorischen Mitteln arbeitet, so namentlich mit Wortwiederholungen; aber da diese Mittel dem Wesen der Sache entsprechen, bleiben sie nicht unwirksam.

Als Leo X. den päpstlichen Stuhl bestieg, stellte Ferrerius seine Kunst auch in den Dienst dieses Papstes. Zwei episch eingekleidete Gedichte verkünden Leos Lob; trotz des epischen Gewandes müssen sie hier eingereiht werden, zumal das erste der beiden Stücke wegen seiner Verwandtschaft mit dem ähnlich angelegten Poem des Ugolino Verinus (vgl. oben S. 171) nicht zu entbehren ist. Auch bei Ferrerius handelt es sich wie bei Verinus um ein „Traumbild“; diesmal dient es der Verherrlichung des neuen Papstes. Der Dichter schildert einen Gang durch den gestirnten Himmel; als er die verschiedenen Sphären durchschritten hat, sieht er einen heldenhaften, majestätischen Greis, der ihm die einzelnen Erscheinungen und Gestalten deutet. Es ist Dante; er verkündet das Heil, das von dem neuen Papste ausgehen wird. Dieser Beweihräucherung Leos und seines Geschlechtes muß das ganze Werkchen dienen; für die vorliegende Darstellung sind einige lyrische Stellen von Wichtigkeit. Wenn der Traumwandelnde in die traurigen Gefilde des Mars gelangt, dann denkt er an die unseligen Schicksale seines Vaterlandes:

*„Italiae casus et longa piamina flebam,
 Ceu quando amissam dumeta per invia Thisbem
 Pyramus ingemuit sortem miseratus amicae,
 Aut quando Andromachae extinctum super Hectora flevit,
 Sive super Priami funus maestissima socrus
 Atque super Solymam vates Helchiacus urbem.
 Mos erat Ausoniis nunquam trepidare, sed hostem
 Insequi et in pugnas animis praestantibus ire.
 Nunc fera barbaries Italum nil pendere Martem
 Audet et Italidae, soliti superare, fugantur . . .“*

Die seltsame Vereinigung der Vergleichsobjekte: Pyramus, Andromache, Hekuba und Jeremias, bezeichnet die verschiedenen Interessensphären des Verfassers, die unbedenklich miteinander verkoppelt werden, obgleich Welten zwischen ihnen liegen. Es wird später zu zeigen sein, daß gerade eine derartige wunderliche Naivität der Zusammenstellung des Unvereinbaren sich in Deutschland besonderer Gunst erfreute. — Ferrerius' zweites halbepisches

Gedicht, sein „Itinerarium“ (1516) erzählt die Reise Leos zu der Begegnung mit Franz I. in Bologna. Vom Ton des trockenen Berichterstatters erhebt sich Ferrerius zu einigem Schwunge, wenn er bei der Darstellung der Zusammenkunft selbst erzählt, wie der König eintritt und vor dem Papste niederfällt. Die Vereinigung beider Gewalten erscheint ihm wie die sichere Bürgschaft einer glücklichen Zukunft.

Der Entstehungszeit nach gehört das Werk des Ferrerius, auf das bereits hingedeutet worden ist, wohl noch zum Teil den Tagen Leos an; erschienen ist es erst vier Jahre nach des Papstes Tode (1525). Es sind das seine „kirchlichen Hymnen“ (*Hymni ecclesiastici*). Vida und Flaminius hatten ihre gleichartigen Dichtungen frei ausgestaltet und sich dabei der ihnen geläufigen antiken Formen bedient. Ferrerius verschmäht ebenfalls die antiken Formen nicht: er verwendet die sapphische Strophe und viele andere lyrische Maße. Aber die Art der Aneignung ist doch eine andere als bei seinen großen Dichtergenossen: ungleich mehr als bei ihnen tritt bei Ferrerius die praktische Absicht hervor; er will nicht bloß im freien Gesange sich zur Gottheit emporschwingen, sondern auch Lieder für den Gottesdienst und die häusliche Erbauung schaffen. Noch deutlicher wird diese Absicht da, wo er sich der altchristlichen rhythmischen Hymnenmaße bedient. Auch im Inhalt läßt sich der Zweck der Sammlung nicht verkennen. Ferrerius' Hymnen sind sämtlich für bestimmte Zeitpunkte gedichtet, teils für die großen geistlichen Feste, teils für die heiligen Gedenktage, teils für die einzelnen Wochentage. Bei den Fest- und Heiligenliedern gestaltet sich die Anlage vielfach so, daß die den Feiern zugrunde liegenden Tatsachen zunächst kurz rekapituliert werden, meist in der dritten, zuweilen aber auch anredend in der zweiten Person, dann folgen Betrachtungen und Bitten, die nicht selten den größten Teil der Lieder einnehmen. Jedes Gedicht ist so eingeteilt, daß das erste Drittel am Abend, das zweite mitten in der Nacht, das dritte am Morgen gesprochen werden soll; für den klösterlichen Gebrauch scheint also der Dichter sein Buch vor allem bestimmt zu haben. Zu höherem Schwung vermag sich Ferrerius nicht zu erheben; der Ausdruck bleibt in matter Nüchternheit stecken, und selten wird die Eintönigkeit durch ein Naturbild unterbrochen. Kann also dem Werk nur ein sehr bedingter Wert zugesprochen werden, so gewinnt es doch erheblich an Bedeutung, wenn man es im Hinblick

auf die deutsche Entwicklung betrachtet. Es steht dieser noch näher als die hymnische Poesie des Vida und Flaminius. Denn innerhalb der neulateinischen Literatur Deutschlands bahnt sich später ebenfalls die Richtung an, die Ferrerius vertritt; auch hier geht man darauf aus, die altchristliche Hymnendichtung neu zu erwecken; auch hier verwendet man außer den gebräuchlichen metrischen Formen der Frühzeit des Christentums die lyrischen Maße der Antike. Diese von Georg Fabricius und Adam Siber eingeleitete Strömung ähnelt nach Form und Inhalt so den durch Ferrerius vertretenen Tendenzen, daß man wenigstens einen mittelbaren Zusammenhang annehmen möchte, da, wie es scheint, eine unmittelbare Einwirkung von Ferrerius' Bestrebungen auf Deutschland nicht stattgefunden hat.

An Versuchen, poetische Gattungen der Antike nach älteren Mustern in den Dienst der Religion zu stellen, fehlte es im Kreise Leos ebenfalls nicht ganz. Daß die Ekloge bereits im 15. Jahrhundert zur Einkleidung der heiligen Geschichte, insbesondere der Geburtsgeschichte, benutzt wurde, ist erzählt worden. An diese Vorgänger schließt sich Andreas Fulvius (um 1520) an. Er ist durch ein langatmiges, poesieloses, wenn auch geschichtlich wichtiges Gedicht über die Altertümer Roms bekannt geworden; seine Ekloge, Leo X. gewidmet, führt die in der Geburtsnacht auf dem Felde ihre Herden hütenden Hirten Pyramus und Corydon vor: ihre Unterhaltung über die sonderbaren nächtlichen Himmelszeichen sowie über ihre Zuversicht auf das durch Weissagungen verbürgte Erscheinen des Heilandes unterbricht die Verkündigung des Engels, worauf die Hirten, wie im Evangelium, sich aufmachen, um das Wunder in Bethlehem selbst zu sehen.

Auch von fernher nahm ein oder der andere Poet an diesen religiösen Bestrebungen teil, so der Mantuaner Baptista Fiera (1469—1538). Dieser gehörte dem römischen Dichterkreise nicht an, gleichwohl dürfen seine Hymnen hier angeschlossen werden, weil sie Leo X. gewidmet sind. In Hexametern und lyrischen Maßen werden die drei Personen der Trinität und diese selbst anredend gefeiert, ebenso die Jungfrau Maria, Johannes der Täufer, Paulus und Petrus. Die Stücke kommen sämtlich über allgemeine Redensarten nicht hinaus. Etwas mehr eigne Farbe hat das Gedicht, in dem Fiera das Treiben der friedlosen Welt der Stille des Landlebens gegenüberstellt und nun den einsiedlerischen geistlichen Freund auffordert, in der Zurückgezogenheit das Lob der

heiligen Jungfrau zu verkünden. Allein eine wirkliche Teilnahme wird auch hier nicht erweckt. Das Gleiche gilt von der ganzen Gedichtsammlung Fieras: Gelegenheitsgedichte, Beschreibendes, ein ganzer Zyklus, um einen geschiedenen Freund gruppiert und in der verschiedensten Weise an ihn anknüpfend, einige Liebesbriefe nach Heroidenart, auch eigne Liebesdichtungen, alles durch hölzerne oder geschraubte Wendungen entstellt. Nur sehr selten findet sich ein Herzenslaut. Am erträglichsten sind noch drei Eklogen: ein Hirt beklagt den Tod der Mutter, ein anderer das Fernsein des Freundes bei fröhlicher Zusammenkunft; der Schönen wird ausgemalt, was sie alles vorfinden wird, wenn sie der Einladung auf das Land Folge leistet. —

In der Form hat sich der römische Dichterkreis im wesentlichen an die durch die lateinische Literatur überlieferten Versmaß- und Strophenformen gehalten; nur selten finden sich Neubildungen, und wo sie auftreten, verraten sie wenig Geschick. Doch fehlt es nicht ganz an Versuchen, den herkömmlichen Kreis der metrischen Gebilde zu erweitern. Einen solchen Versuch unternahm Benedictus Lampridius (geb. Ende des 15. Jahrhunderts in Cremona, Lehrer in Padua, dann Erzieher des Francesco Gonzaga, an dessen Hofe er 1540 starb). Er strebte danach, die Kunst Pindars wieder zu erwecken. Seine Oden wenden sich an die Großen seiner Zeit, an Leo X., aber auch an seine Freunde Castiglione, Bembo, Tebaldeus, Bonamicus und andere. Zuweilen benutzt er mit glücklichem Gelingen einfachere lyrische Maße, meist macht sich aber in den anspruchsvollen unregelmäßigen Strophenformen das Vorbild Pindars deutlich geltend. Ersichtlich ist das Bestreben, einen feierlich hymnischen Ton durch die Worte hindurchklingen zu lassen, aber die geschwollene Sprache verbirgt die Nüchternheit seiner Natur nur schlecht. Nach dem Muster Pindars sucht er die Darstellung durch Mythologie und Heldensage zu beleben; sein umfangreichstes Lied, die Beschreibung eines Gartens, in dem dessen Besitzer die befreundeten Dichter zu bewirten pflegte, ist voll von solchen Bildern; wenn er in dem Trauergesang auf den Tod des Pescara, der schließlich in eine Lobpreisung von Pescaras Gattin, Vittoria Colonna, der zehnten Muse, ausklingt, den Helden vorführt, wie er im Schlachtgefild überall Schrecken und Furcht verbreitet, dann schließt sich sogleich das breit ausgeführte Beispiel des Achilles an, der zur Rache für Patroklos' Tod auszieht. Manche der zu-

gleich hochtrabenden und schweifwedelnden Gedichte entbehren nicht ganz der unfreiwilligen Komik. So der Lobgesang auf Heinrich VIII. von England. Dieser wird nach zwei Richtungen hin gefeiert, verhältnismäßig kurz um seiner kriegerischen Taten willen, ausführlich wegen seines Auftretens gegen Luther; das Gedicht ist also wohl bald nach der Veröffentlichung von Heinrichs VIII. Schrift gegen Luther verfaßt worden. Da wird zunächst auf den Gigantenkampf angespielt; dann ergreift der Sternenvater selbst das Wort und beklagt sich darüber, daß ein neues Gigantengeschlecht die Götter aus dem Olymp vertreiben wolle, aber der verdienten Strafe anheimfallen werde. Die Ausführung von Jupiters Spruch übernimmt Heinrich, und unter seinen Waffen sinkt Luther, das Ungeheuer, das jüngst noch, mit hundert Zungen bewehrt, schnaubte. — Der poetische Gesamtwert der Oden ist gering; immerhin darf der merkwürdige Versuch einer Neubelebung der Pindarischen Formen nicht übergangen werden, so schlecht auch Lampridius zu einem solchen Werke ausgerüstet war.

Mehr Aussicht auf Erfolg als diese Erneuerungsversuche antiker Formkunst, die gleichwohl für die neulateinische Lyrik Deutschlands nicht unfruchtbar geblieben sind, hatte der Wunsch nach einer stofflichen Belebung einzelner Vorwürfe des Altertums. Voraussetzung für das Gelingen war freilich die anspruchslose, aus der sachlichen Teilnahme entsprungene Bemühung eines schlichten Dichtergemütes. Ein solches war Thylesius (Tilesius) eigen. Antonio Telesio, um 1482 in Cosenza geboren, hat dem römischen Dichterkreis nur kurze Zeit angehört. Er kam 1523 von Mailand nach Rom, wurde hier zum Professor am Gymnasium ernannt und erfreute sich des Verkehrs mit Vida und dem Geschichtsschreiber Paul Jovius, der ebenfalls dem römischen Kreise angehörte und gelegentlich auch mit zwei burlesken Gedichten in den dort üblichen Ton einstimmt. Durch den sacco di Roma vertrieben, begab Thylesius sich erst nach Venedig, reiste dann unter mancherlei Fährlichkeiten in seine Heimat zurück, wo er um 1534 gestorben ist.

Nach zwei, durch seine Neigungen bedingten Seiten entwickelte sich die Poesie des Thylesius. Auf die eine Seite ist bereits hingedeutet worden. Er war ein gründlicher Kenner des Altertums; daneben zogen den Naturfreund die naturwissenschaftlichen Studien an; beides vereinigte sich in seinem vielgelesenen Werke:

„Die Farben“ (de coloribus, zuerst 1528). Die hingebende Versenkung in das Altertum, von der auch seine Tragödie: „Der goldene Regen“ (Danae) Zeugnis ablegt, trieb ihn dazu an, poetische Situationen aus der antiken Welt, die ihm in der Poesie nicht genügend ausgeschöpft zu sein schienen, neu zu formen. Nach Theokrit zeigt er den liebenden Polyphem; der hält das Echo für die Stimme der Galathea und glaubt sich von ihr verspottet. Der geblendete Zyklop wird belauscht, wie er anmutend den Verlust des Augenlichts beklagt und erst am Schlusse den Vater zur Rache aufruft. Aeneas, bevor er die Schiffe besteigt, um die Vatererde für immer zu verlassen, blickt noch einmal auf das zerstörte Troja zurück, sich das geschehene Furchtbare gegenwärtigend. Merkwürdig ist das kurze Gedicht Orpheus, wie die bisher besprochenen in Hexametern geschrieben: der in der frühen Jugend wegen seines Ungeschicks verlachte Orpheus gelangt durch unermüdetes Streben zur Sangesmeisterschaft, und die Erzählung gipfelt in dem Satz, daß das Höchste nur dem Ernst, den keine Mühe bleicht, zuteil werde: „*non levis ascensus, si quis petit ardua*“. Zuweilen hat man das Gefühl, daß Thylesius eigne Empfindungen unter mythologischen Formen verbirgt. Schon in diesen Stücken bricht das Naturgefühl durch: es hat etwas Ergreifendes, wenn der blinde Polyphem sich die Naturerscheinungen ins Gedächtnis zurückruft, deren Anblick ihm vordem so viel Freude bereitet hat. Aber auch das eigne Gefühl des Dichters kommt zum Ausdruck: sehnsüchtig verlangt er nach der Stille seines Landgutes oder nach dem Wald, der dem Kranken Genesung verheißt. Und dieser Liebe zur Natur verdanken die knappen, in Hexametern geschriebenen Naturbilder ihren Ursprung: liebevoll versenkt er sich hier in das Kleine und Kleinste, um von da aus zu dem Menschen, dem Himmelsgewölbe, dem Weltgebäude emporzusteigen. Im Großen wie im Kleinen weiß er auch das, was ihn beim Anschauen der Natur bewegt, wiederzugeben: wenn das Blümchen müde sein Haupt senkt, so vergleicht er es einem Mädchen, das beim Wasserholen von der Hitze ermattet, unter dem schattigen Laube ausruht. Und ganz ähnlich wie Luther in einem auf der Koburg geschriebenen Briefe staunt er das unbegreifliche Wunder des Weltalls an:

„*Suspensus nitet ingenti testudine mundus,
Undique continuo complexu cuncta coercens*“

*Et nullo, mirum! tibicine tanta quiescunt
Pondera.*“

Am stärksten wird der Eindruck, wenn der Dichter erzählt, auf welche Weise ihm die Erkenntnis der göttlichen Kraft aufgegangen ist, die die Harmonie des Alls herstellt. Sie offenbart sich ihm in dem unscheinbarsten Naturvorgange. Keine Musik erfreut ihn so sehr wie das bei beginnendem Regenwetter in gleichmäßigen Zwischenräumen erfolgende Herabfallen eines Tropfens. Vor seinem geistigen Auge erscheinen dann, vom Kleinen zum Großen aufsteigend, die verschiedenen Arten der Gewässer mit ihren wechselnden Reizen: Quell, Bach, Gebirgsfluß und das gewaltige Meer, dem die Gottheiten entsteigen, um von da zum Olymp erhoben zu werden.

Gegenüber diesen Hauptleistungen treten die anderen Arbeiten des Thylesius zurück. Daß er die Rollenpoesie bevorzugte, ist gezeigt worden. Ähnlich wie bei den Monologen des Polyphem und Äneas versetzt er sich in die Seele eines verlassenen Mädchens; er läßt nach dem Vorbild Theokrits oder Sannazars das Mädchen den vergeblichen Versuch machen, durch Zaubersprüche den davongezogenen Geliebten wieder herbeizubeschwören. Aber auch eigne Gefühle hält er unmittelbar fest; in Trauergesängen beklagt er den Heimgang des Lehrers und des Vaters und namentlich das letzte Gedicht enthält manches Schöne, obgleich die klassischen Aufzählungen ebenso erkältend wirken wie ein regelmäßig wiederkehrender refrainartiger Vers.

Thylesius' 1524 erschienene Gedichtsammlung hat auch in Deutschland Freunde gefunden; insbesondere zogen hier die der klassischen Welt entstammenden Stücke an. Der Monolog des vom Echo genarrten Cyklopen wurde schon 1531 in Zürich nachgedruckt; und daß die pädagogische Tendenz des „Orpheus“ bei der verwandten Richtung der deutschen Schulpoesie besonderen Anklang fand, nimmt nicht wunder; der noch zu besprechende, wenig bedeutende geistliche Lyriker Matthias Berg hat den „Orpheus“ ins Griechische übertragen.

Von Grund aus anders geartet als Thylesius war dessen Freund und Landsmann Francesco Franchini (Franchinus 1495–1554), der nach einem bewegten Dasein schließlich zum Bischof von Massa und Piombino aufstieg, so wenig seine Lebensgewohnheiten dem geistlichen Stande angemessen schienen. Wie Thylesius stammte er aus Cosenza und hat seiner bruttischen Heimat ein begeistertes

mythologisch eingekleidetes Loblied gesungen, das dem Stolz auf die Vorzüge des vaterländischen Bodens kräftige Worte leiht. Daß er sich zur Poetenzunft zählte, beweisen seine Beziehungen zu Flaminius, Fracastoro, Casa, Fascitellus; aber freilich war er anderen Schlages als die meisten lateinischen Dichter, er haßte das Stillsitzen hinter dem Ofen. Als Soldat folgte er Karl V. in zahlreichen Feldzügen, nicht ohne den Widerspruch zwischen der rauen kriegerischen Tätigkeit und dem Musendienst zu empfinden und auszusprechen. Das umschweifende Leben erzog ihn zum Beobachter; vier seiner Oden gelten Deutschland, Frankreich, Spanien, den Niederlanden; Land und Leute sucht er in ihren Grundzügen zu erfassen. Eine poetisch fruchtbarere Ausbeute gewährte ihm der Zug Karls V. nach Algier. Da schildert er den durch einen furchtbaren Sturm herbeigeführten Schiffbruch, aus dem er nur mit Mühe entkam; bleibt bei der Vergegenwärtigung des elementaren Ereignisses auch das meiste spröde und unanschaulich, so steigert sich die Kraft, wenn er der eigenen Bemühungen sowie seiner und der Genossen Rettung gedenkt. Und sehr hübsch hält er die Empfindungen im Angesicht des nahen Todes fest, wobei auch der Schmerz darüber, daß seine Dichtungen, die er bei sich trägt, mit ihm selbst der Vernichtung anheim fallen sollen, zu Worte kommt. Daß er des wilden Kriegstreibens müde ist und gern wieder zu den gewohnten Beschäftigungen zurückkehrt, geht aus der lebhaften Freude hervor, mit der er den endlich geschlossenen Frieden begrüßt. Überhaupt beruht die Anziehungskraft der Poesie des Franchinus darauf, daß er das Bedürfnis fühlt, sich über die ihn nahe berührenden Ereignisse auszusprechen. Sein Bruder und dessen Frau in Parma sind infolge eines ihnen beigebrachten Giftes in eine tötliche Krankheit verfallen; da reißt er sich in Rom aus den Armen der Liebe und will nach Parma, wo er die Erkrankten schon in der Genesung vorfindet und mit großer Freude von ihnen empfangen wird. Unablässig aber peinigt ihn der Gedanke, ob seine Geliebte Himera ihm unterdessen auch treu geblieben ist; daß er zu solchen Besorgnissen Grund hat, erfährt man an anderer Stelle: er beklagt sich nämlich darüber, daß Himera einen anderen Mann geheiratet hat, und schmiedet nun die mannigfachsten Pläne, der Geliebten wieder nahe zu kommen, indem er sie schließlich auf das Beispiel der Venus dem Vulkan gegenüber verweist. Beziehungen zu einer verheirateten Frau liegen auch den Liebesgedichten zugrunde,

die an Leucia gerichtet sind. Die meisten dieser kleinen Stücke sind in die Epigramme eingesprengt; sie vermögen wegen ihrer spielerischen Art nicht zu fesseln. Dagegen führen zwei Elegien unmittelbar in die Situation hinein und zeigen das verbuhlte Frauenzimmer, das eine wilde Katze zu sein scheint, und vor dessen Zungen-, Schlag- und Beißfertigkeit man sich in acht nehmen muß.

Von der Bewegtheit dieses abenteuerreichen Dichter- und Soldatenlebens führt Lazarus Bonamicus (geb. 1479 in Bassano — 1527 in Rom, Professor in Padua, gest. 1552) wieder zu der stillen, sinnigen Art des Thylesius zurück, wenn er diesem auch an Begabung nachsteht. Das Schaffen des Bonamicus ist ungleicher Art; immerhin wiegen die einnehmenden Züge vor. Am wenigsten glücklich führt er sich in seinen poetischen Sendschreiben an bestimmte Persönlichkeiten ein, zu denen auch der deutsche Freund und Sangesbruder der römischen Poeten, Kaspar Ursinus Velius, gehört. Vielfach begegnen hier die üblichen Lobhudeleien, auch törichte Centos aus Horaz tauchen auf. Doch lesen sich die Verse (meist Hexameter) leichter und gefälliger als die dem Inhalt nach verwandten Arbeiten der meisten Neulateiner. Und ganz fruchtlos bleibt auch diese Seite von Bonamicus' Schaffen nicht. Eine Frühlingsschilderung weiß der Dichter ihres allgemeinen Charakters zu entkleiden und ihr eine persönliche Note zu geben. Weniger fesselt ein Preis des Landlebens, obgleich dieses Loblied besonderen Anklang gefunden zu haben scheint, denn es ist noch bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts hinein nachgedruckt worden. Schwerlich kann man heute dieses Nachleben berechtigt finden: recht prosaisch wird auseinandergesetzt, wie viel der sorgenfreie, bedürfnislose Landmann vor dem Ehrgeizigen und Habgierigen voraus hat:

„*Esse potest quid enim damnosius ambitione?*“

Umgekehrt kommt einmal der stillen Verborgenheit und Muße gegenüber das tätige, mühevollen, für andere sich opfernde Leben des Staatsmannes zu seinem Recht, und als Beispiele werden nicht bloß Hercules und Quirinus, sondern auch Jesus angeführt. Anziehender als diese Sendschreiben sind die kleineren Stücke, die den zweiten Teil des Gedichtbuches ausmachen. Auf das augenscheinlichste tritt hier der Einfluß des ungefähr gleichaltrigen Naugerius hervor. Der Dichter gibt kleine Monologe bukolisch-naturschildernden Inhaltes, überwiegend mit harmloser

Erotik: Gebet eines Hirten an Pan; Darbringung von Opfergaben; Thyrsis, der beim Hüten eingeschlafen und dessen Stelle Amor einstweilen vertritt. Auch wo die Erotik nicht pastoral eingekleidet ist, bleibt der gleiche Charakter bestehen: ein Liebhaber beklagt sich über Amors Grausamkeit: zwischen Wunsch und Furcht, zwischen Glut und Frost wird er in stets wechselnder Pein hin- und hergeworfen. Höher als diese, gleichwohl nicht ganz reizlosen Spielereien stehen andere Augenblickseingebungen. Wenn der Dichter die Kürze des Lebens erwägt, dann empfindet er so recht die Hinfälligkeit des sterblichen Menschen; sobald er jedoch die Augen zu den seit Ewigkeit wandelnden Sternbildern des leuchtenden Himmelsgewölbes emporhebt,

„*Tunc humili videor longe tellure remotus,
Cum Jove depasci nectar et ambrosiam.*“

Und einen höheren Flug nimmt seine Poesie auch, wenn er für den Niedergang des Roms seiner Zeit Trost in der Vergangenheit sucht und findet, wobei er zu ähnlichen Gedankengängen gelangt wie sein etwas jüngerer Zeit- und Dichtergenosse Janus Vitalis. „Ihr stolzen Hügel“, fragt er, „die ihr jetzt den leeren Namen Rom tragt, welche Zeichen eurer göttlichen Abkunft weist ihr auf?“ Er gibt selbst die Antwort, indem er auf Triumphbogen, Tempel und Amphitheater zeigt:

„*At Romam Aeneadum et magnum et memorabile nomen
Tempus edax rerum tollere non potuit,
Nec poterit clari, donec monumenta vigeant
Ingenii, quae non ulla senecta rapit.
Cetera labuntur celeri fugientia cursu,
Calliope aeternum vivere sola potest.*“ —

Thylesius' Streben, die antiken Gestalten zeitgemäß zuzurichten, kehrt auch, freilich ungemein vergrößert und jedes poetischen Schimmers entkleidet, bei zwei armen Schelmen, Casanova und Sabäus, wieder.

Marcus Antonius Casanova wurde um 1475 in Rom geboren. Trotz sorgfältiger Vorbildung kam er nicht auf einen grünen Zweig; die Armut war seine ständige Begleiterin. Wohl fand er Gönner in der Adelsfamilie Colonna, aber sie scheinen ihn nicht ausreichend unterstützt zu haben, und seine Parteinahme für eines der Mitglieder dieses Hauses, den mit dem Papst verfeinde-

ten Kardinal Pompeo Colonna brachte Clemens VII. so gegen ihn auf, daß er ihn in den Kerker werfen ließ und nur mit Mühe davon abzuhalten war, ihn aufhängen zu lassen. Im sacco di Roma verlor er das Letzte und würde Hungers gestorben sein, wenn ihn nicht die Pest erlöst hätte (1527). — Was Casanova den Haupttruhm verschafft hat, gehört nicht in unseren Zusammenhang: es sind meist Epigramme auf Helden und Sänger der Antike, denen sich gelegentlich auch eine lyrische Ansprache an Leo X. oder befreundete Dichter anschließt. Ähnlich wie die sog. Emblemendichtung, deren Hauptvertreter Andreas Alciatus (1492 bis 1550) ist, Wappen, Bilder und Darstellungen allegorischer Begriffe in kurzen elegischen Sprüchen, teils einfach berichtend, teils pathetisch gehoben, beschreibt, wird bei Casanova in wenigen Distichen eine Charakteristik der betreffenden Gestalten und ihrer Taten angestrebt, vielfach in der Anrede. Die Gattung war in Italien und in Deutschland beliebt; Zeitgenossen, wie Faustus Sabaeus, haben sich darin geübt, spätere, wie Adam Fumani, sie wieder aufgenommen, Laurentius Lippus übertrug sie — Casanova ungefähr gleichzeitig — auf naturgeschichtliche Gegenstände. Indessen unser armer Poet hat nicht bloß diese Abart des Epigramms gepflegt, sondern auch das Gebiet der wirklichen Lyrik betreten. Allerdings scheint sich von dieser Seite seines Schaffens nur wenig erhalten zu haben. Eine elegische Hymne auf die Gottesgebärerin Maria erschöpft sich in Aufzählung ihrer Macht und Größe und sucht ganz im Sinne des jüngeren Pico nicht bloß ihre Überlegenheit über die heidnischen Göttinnen zu zeigen, sondern auch darzutun, daß mit ihrer Beschattung durch Gott der Dienst der falschen Götzen ein Ende genommen habe. Ungleich höher als dieses überladene Preislied steht eine umfangreiche Elegie auf den Tod von Casanovas Vater: hier spricht sich wahres Gefühl aus; durch den Schmerz um den ihm Entrissenen zittert beständig die Klage über das eigene Unglück, und auch die klassischen Anspielungen wirken nicht so aufdringlich, daß der Gesamteindruck dadurch gefährdet würde. Für die vorliegende Darstellung kommt dem Trauergesang noch deshalb eine besondere Bedeutung zu, weil er in Anlage und Ausführung an die Art gemahnt, in der die besten deutschen Neulateiner verwandte Gegenstände angegriffen haben.

An Casanova schließt sich am zweckmäßigsten Faustus Sabaeus aus Brixen an, der unter drei Päpsten die vatikanische Biblio-

thek leitete. Wie schon erwähnt, hat auch er Gestalten aus der antiken Sage und Geschichte auf ähnliche Weise in kurzen Epigrammen charakterisiert wie Casanova. In der 1556 erschienenen, sehr umfangreichen Sammlung von Sabaeus Gedichten herrscht überhaupt zunächst die Gelahrtheit vor; erst in den späteren Büchern findet sich Lyrisches, auch kleine Liebesgedichte, fast durchweg unbedeutender Art. Anderes führt in den römischen Dichterkreis: zur Geburtstagsfeier werden die Genossen eingeladen, darunter Vida und Blossius Palladius; mit Pamphilus Saxus wird die Frage nach der Ewigkeit der Welt erörtert, Cotta zur Freiheit und Heiterkeit des Geistes ermahnt, Angelus Colotius begrüßt. Begeisterte Zurufe gelten Sannazar und Lampridius; später vernimmt man die Klage über Lampridius' Tod. Auch die bildende Kunst bleibt nicht unberücksichtigt: verehrungsvoll, aber zu kameradschaftlich naht sich Faustus Michel Angelo; „wir sind“, sagt er, „durch das gleiche Streben verbunden; beide bilden wir, ich mit dem Geiste, du mit der Hand“; eine Vereinigung sei nötig, damit volles Leben entstehe; deshalb solle Michel Angelo den Leib, er wolle Geist und Worte dazu geben! Manche Monologe erwecken durchaus den Eindruck, als ob sie unwillkürliche, aus der unmittelbaren Gelegenheit entsprungene Ausbrüche wären, so eine heftige Scheltrede gegen die blutsaugerischen Geschöpfe, Mücken, Flöhe, namentlich aber gegen die übelriechende, jeder Anmut entbehrende, widerliche Wanze. Auch anderen werden ähnliche Monologe in den Mund gelegt: ein Freund kann sein unholdes Weib nicht mehr ertragen; er möchte sie töten, selbst wenn er dann hingerichtet würde: lieber einmal den Tod als dauernd sterben; aber eines schreckt ihn: wie, wenn er in der Unterwelt die Frau wieder träfe? dann würde dort das alte Spiel von neuem beginnen. — Das Selbstgefühl des Poeten regt sich in einem Monolog des Alternden mächtig und nicht ohne Beigeschmack unfreiwilliger Komik; er beklagt redselig drei Bücher Liebesgedichte, die ihm durch einen ungetreuen Reisegenossen geraubt worden sind, und bittet die Musen, ihm zur Wiedererlangung behilflich zu sein,

*„Nam rarissimus est bonus poeta,
Quaque ex arbore non dolatur Hermes,
Nec ex floribus omnibus vel herbis
Mella nectareae legunt melissae.“*

Am unmittelbarsten wirkt Faustus, wenn der arme Schelm sich hilfeflehend an Päpste und Kardinäle wendet. Zuerst kommt Leo X. an die Reihe; der Poet klagt über Hunger und Durst und fordert den Papst auf, sich ihm gegenüber als Hirt und Arzt (Medicus=Medicäer) zu erweisen. Einem Kardinal schildert er in der dritten Person sein Dasein:

„*Suspirat, gemit, lacrimatur,
Incusat genium suum suamque
Sortem, tempora principes deosque,
Quod sub pontificum iugo tot annis
Egentissimus Irus, Irus inquam
Vixit, vivere si potest vocari hoc.*“

Ähnliche Jammerrufe ergehen an Clemens VII., wobei mancher Notschrei durch Tatsächliches veranschaulicht wird. Und sehr hübsch beschreibt er in einem Gedicht an Julius III., das man: „Kleider machen Leute“ überschreiben könnte, wie ihn die Türhüter in seinem schlechten Anzuge nicht zu dem Papste hineinlassen, wie sie ihm nicht glauben wollen, daß er des Papstes Dichter sei, sondern ihn wegen seines schäbigen Aussehens für einen schlechten Poeten halten, so daß er sich beschämt, schweigend und verwirrt zurückziehen muß und nun die böse Erfahrung dem Papst vorhält,

„*Qui quod sim lacer et brevis lacerna,
Non sum de numero beatiore,
Hinc dicor rudis et malus poeta.*“

Ein Vierteljahrhundert vorher hatte er nach dem sacco di Roma die vatikanische Bibliothek selbst zu Clemens VII. sprechen und um Hilfe in ihrem verwüsteten Zustand bitten lassen:

„*Depereo, succurre, potes debesque, quid inde,
Si affectam, Clemens, me mihi restituis.*“

Und den sacco selbst vergegenwärtigt er in einer Reihe von Einzelbildern, sowohl die wilde Wut der Eroberer wie die Verzweiflungstaten der geplagten Bevölkerung.

Einer jüngeren Generation gehörte Onorato Fascitelli an; zwei Jahrzehnte trennen sein Geburtsjahr von dem der meisten anderen Mitglieder des römischen Kreises. Doch wird er allgemein der römischen Dichtergemeinschaft zugerechnet und zählte zu dem Freundeskreise des Flaminus. Fascitelli ist 1502 zu Isernia geboren, wurde in jugendlichem Alter Mönch und

kam dann unter Paul III. nach Rom, wo er zu höheren geistlichen Ämtern gelangte und schließlich Bischof wurde. Er starb 1564, also in einer Zeit, in der die römische Blüteperiode längst der Vergangenheit angehörte; daher denn auch die Gedichte seiner Spätzeit sich stofflich mit den Erzeugnissen der Poeten jener Tage berühren.

Fascitellus' kleine, fast durchweg in lyrischen Maßen, namentlich in Hendekasyllaben verfaßte Gedichte bieten wenig Ertrag. Gelegenheitsarbeiten, meist den Freundschaftsverhältnissen entstammend, wechseln mit spielerischen Liebesgedichten; wie manche anderen gleichzeitigen Poeten hat auch er die Erblindung der schönen Livia Colonna besungen. Etwas unmittelbarer mutet eine Bitte an die Götter an, ihn vor einem doppelten Unglück zu bewahren, das ihm wie eine Scylla und Charybdis erscheint. Aber dieses Stück verliert sich ebenfalls ins Spielerische und benutzt klassische Anspielungen zur Einkleidung des Wunsches nach dem Empfang des Dichterlorbeers. Auch im übrigen fehlt es nicht an Wunderlichkeiten, so, wenn er am Schluß eines kurzen Trauerliedes auf den Tod eines Freundes nach Musik und Wein ruft und sich die Schläfe mit Blumen kränzen will, „vielleicht können wir morgen schon, in Finsternis begraben, in der traurigen Unterwelt schweigen.“ Ersichtlich von Flaminio abhängig ist er in seinen zwei besten Gedichten. Das erste beschreibt in einem von Flaminio gern gebrauchten Versmaß seine Sommer- und Winterfreuden in einem Landhause, zeigt ihn aber auch zugleich als den frommen Mann, der in keinem Augenblick die ihm von Kindheit an eingprägten religiösen Pflichten vergißt; manche knappen Naturschilderungen beleben in anmutiger Weise das Ganze. Das andere Stück verwendet das elegische Maß, in dem sich Fascitellus freier bewegt als in den lyrischen. Der Dichter spricht seine Vorliebe für das Landleben, seine Abneigung gegen die Stadt aus. Zugrunde liegt der von Flaminio mehrfach durchgeführte Gegensatz zwischen dem Landmann und dem Schiffer, der unruhig das Meer nach Gewinn durchheilt. Neu bei Fascitellus ist aber, daß er die Entdeckungsfahrten seiner und der vorausgegangenen Zeit benutzt, ein lebendiges Bild der Ankunft eines Schiffes bei den Wilden zu entwerfen.

Unzweifelhaft bezeichnet dieser römische Dichterkreis, die Kleinen wie die Großen, eine in sich abgeschlossene Periode der neulateinischen Dichtung Italiens. Diese Überzeugung muß sich

auch den Poeten selbst aufgedrängt haben. Insbesondere spricht dafür die Tatsache, daß damals der Versuch gemacht wurde, das Fazit aus der Entwicklung zu ziehen und alle Mitglieder des Kreises als Teile des Ganzen wie in ihren Einzelleistungen zu charakterisieren. Ein solches Unternehmen ging von Franciscus Arsillus aus, einem jungen Arzt, der, am Ende des 15. Jahrhunderts zu Sinigaglia in der Provinz Urbino geboren, unter Leo X. und dessen Nachfolgern in Rom wirkte. Er gehörte zu der fröhlichen Dichterschlar, die sich um Joh. Goritz sammelte, und hatte bei den von Goritz veranstalteten Zusammenkünften Gelegenheit genug, die einzelnen Poeten kennen zu lernen. Entsprechend der den Kreis erfüllenden Lebensluft wählte er für seine Übersicht nicht den prosaischen Essay, wie es Giraldis in Dialogform tat (vgl. S. 163), sondern er kleidete seine Musterung in ein poetisches Gewand. Sein elegisches Gedicht: „Die Dichter Roms“ („*De poetis urbanis*“) erschien zuerst in der noch zu besprechenden Sammlung: „*Coryciana*“ (1524). Für die Kenntnis der Teilnahme an dem römischen Dichterkreise besitzt das Gedicht einen bedeutenden Quellenwert. Freilich hat Arsillus zahlreiche Poeten aufgezählt, deren Leistungen ganz verschollen sind, auch zwischen Großen und Kleinen kaum einen Unterschied gemacht. Dazu kommt, daß seine Charakterisierungskunst nur sehr mäßig entwickelt ist; er haftet allzusehr an der Außenseite. Aber als Denkmal eines wichtigen Abschnittes der Gesamtentwicklung wird das Gedicht immer merkwürdig bleiben.

Der kurze Hinweis auf diese eigentlich in einen anderen Zusammenhang gehörende Literaturgeschichte zwingt auch zu einer Berücksichtigung der lyrischen Gaben des Arsillus. Sie sind erst im 19. Jahrhundert aus dem handschriftlichen Nachlaß veröffentlicht worden. Der Jugendzeit gehört ein Zyklus von Liebesgedichten an, meist Elegien, gelegentlich auch Hendekasyllaben. Es handelt sich auch hier um einen kleinen Roman; Beginn der Liebesleidenschaft beim ersten Anblick der geliebten Pyrmilla, stürmisches, aber auf Kälte stoßendes Werben, getäuschte Liebesverheißung, schließlich nach vergeblichen Bemühungen endgültiger Verzicht; hierauf, wie es scheint, eine neue Liebe, wohl auch nicht wesentlich glücklicher, so daß der verzagte Autor allen Liebenden sein Geschick als warnendes Beispiel aufstellt. Bei dem engen Kreise von Motiven, den diese Liebesromane durchlaufen, kann es nicht anders sein, als daß einzelne Er-

findungen von den Vorgängern bewußt oder unbewußt übernommen werden. Allein es gelingt Arsillus doch zuweilen, sie aus seinen persönlichen Erlebnissen heraus selbständig zu gestalten. Es ist ein häufig verwendeter Gedanke, daß der Dichter nicht die politischen Ereignisse, sondern nur die Liebe besingen will. Wenn Arsillus sich jedoch der schon vorhandenen Wendung bedient, zeigt er ganz hübsch, wie unmittelbar der Drang des Krieges in sein und seiner Zeitgenossen Leben eingreift, wie er aber trotzdem die Liebesdichtung dem Heldensang vorzieht. Auch daß der Poet, um vor der Liebe Ruhe zu haben, auf das Land flieht, kommt wohl schon vor; allein auch hier setzt Arsillus neue Lichter auf. Zwar malt er die Freuden des ländlichen Lebens und das Glück eines von Kultur noch freien Zeitalters in den herkömmlichen Farben aus. Aber ganz lebensvoll wird dann gezeigt, wie er doch in der Einsamkeit von der Liebe nicht loskommt, wie er die in die Stadt gehenden Landleute auffordert, Pyrmilla seine Grüße zu überbringen, und ihnen gar nicht übel, wenn auch zuletzt in der Beschreibung zu ausgedehnt, angibt, an welchen Zeichen die Geliebte zu erkennen ist. Neben diesen und anderen nicht ganz reizlosen, aber zuweilen durch prosaische Wendungen entstellten Schilderungen tauchen Traumbilder, mythologische Erfindungen auf; den Hauptinhalt machen Monologe der Liebesrhetorik aus. Auch in ihnen erklingt zuweilen ein besonderer Ton. Unter dem Hinweis auf sein eigenes Geschick mahnt er einen Freund, der Geliebten nicht zu trauen; er redet sich selbst, den unglücklichen Arsillus, das „*miserorum exemplar amantum*“ an und fragt sich, wann er endlich zur Vernunft kommen werde, wobei er Bosheit und Härte seiner Pyrmilla in den schwärzesten Farben malt. Und er führt einen Kampf zwischen Herz und Augen vor: diese werden durch die Schönheit der Geliebten geblendet, jenes verzehrt sich in Angst und Pein, und so kommt es zu einem Zwiespalt, dessen Ende nicht abzusehen ist. Den Übergang von diesen Jugendversuchen zu der Lyrik seiner Reifezeit bildet eine Elegie an die Himmelskönigin: da schaut er reuig auf die durch Liebe und Liebesgesang ausgefüllte Frühzeit zurück und weiht sich ganz der heiligen Jungfrau. Unter den späteren Arbeiten zieht besonders ein Gedicht an: in ihm wird die herkömmliche Form des Rückblicks auf das eigene Leben geschickt erweitert; Arsillus verfolgt nicht bloß seinen eigenen Werdegang, sondern auch den eines Freundes, die Ähnlichkeit

der Jugendschicksale hervorhebend. Über manchen dieser Erinnerungsbilder liegt ein Hauch der Gemütlichkeit, und Einzelzüge werden nahegebracht, so wenn der Dichter erzählt, wie er den Hühnerhund zum Vogelfang mitnimmt, und nun sowohl das Verhalten des Hundes wie den Verlauf der Jagd anschaulich wiedergibt.

Es wird berichtet, daß es Arsillus nicht gelungen sei, die Gunst Leos X. zu gewinnen, da er die höfische Schmeichelei verschmäht habe. Die Nachricht klingt durchaus glaublich. Denn der Dichter selbst bezeichnet als den Grundzug seines Wesens die Freiheitsliebe, und er tut es in einer überzeugenden Weise:

*„Illa et adhuc geniis nostris infusa ab Olympo
Libertas, paucis vix bene culta animis,
Incorrupta manens, pretium nec flexa per ullum
Durat, et est nullis obruta servitiis.“*

Bei einem Rückblick auf den Ertrag dieser Nebenentwicklung der Blütezeit fällt viel Erquältes auf. Aber andererseits hat der Wetteifer mit den Großen wie mit den Gleichstehenden doch auch zu glücklichen Eingebungen geführt. Dazu kommt, daß einzelne dieser Seitenlinie angehörende Dichterpersönlichkeiten aus der Geschichte der neulateinischen Lyrik Italiens nicht wegzudenken sind, so etwa Sadolet, Valerianus, Thylesius. Wichtiger erscheint jedoch das sich ergebende Gesamtbild; ganz wie bei den Klassikern eint ein Geist diese Dichtergemeinschaft, und das Auseinanderstrebende wird durch die gemeinsamen Ziele zusammengehalten.

Wie wenig die Lage vieler Poeten dem Glanz entsprach, der in der allgemeinen Vorstellung das Zeitalter Leos X. umgibt, ist bei Beroaldus d. J., bei Casanova und Faustus Sabaeus gezeigt worden; die Beispiele könnten noch vermehrt werden. Aber immerhin: das fröhliche Poetentreiben wurde durch Dürftigkeit und Not zwar beeinträchtigt, jedoch nicht ernstlich gefährdet. Einen vollständigen Zusammenbruch führte erst die furchtbare Plünderung Roms durch das kaiserliche Heer (1527), der sog. *sacco di Roma*, herbei. Er jagte viele der Poeten und Mäzene, wie Tebaldeus, Casanova, Bonamicus, Goritz in Elend und Tod, er trieb das Poetenvölkchen auseinander, und wenn auch 1530

die Akademie wiederhergestellt wurde, die ehemalige Blüte war doch endgültig vorüber. Die traurigen Vorgänge sind hier im einzelnen nicht zu schildern; wohl aber muß danach gefragt werden, welchen Widerhall der *sacco di Roma* in der neulateinischen Lyrik gefunden hat. Auf die kleinen Augenblicksbilder des Faustus Sabaeus wurde hingewiesen, ebenso darauf, daß Giraldi über seine Lage einen wenig anschaulichen Bericht erstattet hat (vgl. S. 163 f.); viel anschaulicher führt Pierius Valerianus, der erst nach dem *sacco* wieder in Rom eintraf und unter dem verdüsternden Eindruck des Schicksalsschlages seinen berühmten Dialog: „Das Unglück der Gelehrten“ („*De infelicitate litteratorum*“) verfaßt hat, in die Grundstimmung der um ihre Lebensbedingungen gebrachten Poeten ein und läßt zugleich einen Schimmer der Hoffnung aufblitzen, indem er der Bemühungen des Blossius Palladius um die Wiedervereinigung der Dichtergenossen gedenkt. Den schönsten Niederschlag haben die Empfindungen des Dichterkreises allerdings nicht im lyrischen Gedicht, sondern in einem Briefe Sadolets an Colotius gefunden: da wirft Sadolet einen wehmütigen Rückblick auf die goldene Vergangenheit und zaubert die ehemalige, nun grausam zerstörte Blüte des Geisteslebens und Frohsinns im lebendigen Bilde wieder herauf.

Und den Gesamteindruck faßte Petrus Cursius, in seinen Anfängen noch der Zeit Julius II. angehörig (vgl. S. 193 f.), am kräftigsten zusammen; er läßt das geschändete Rom selbst zu Gott flehen und um Rettung bitten; die bald nach dem *sacco* eingetretene Überschwemmung des Tiber gab ihm zu ähnlichen Klagen Anlaß. Es ist etwas Naturwahres in den Versen, die Rom in den Mund gelegt sind:

„*Tu tamen, o genitor, pacato haec pectore cernis
Atque omnem sensim pateris comburier urbem.
Nos iterum atque iterum morimur, nec ferre dolorem
Possumus hunc!*“

Achstes Kapitel.

Die norditalienischen Zeitgenossen der Klassiker.

Die neulateinische Lyrik der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts fand nicht bloß in Rom ihren Mittelpunkt. Auch abseits der ewigen Stadt entwickelte sich ein reges Streben. Insbesondere einige Norditaliener vervollständigen durch eigene Züge das bisher gewonnene Bild. Den Übergang zu diesen in der Stille schaffenden Männern bildet Basilius (Petrus) Zanchius aus Bergamo. Er galt als ein Mitglied des römischen Dichterkreises und wurde als solcher in dem Verzeichnis des Arsillus aufgeführt, aber er zeigt doch viel Abweichendes, so daß ihm eine selbständige Stellung eingeräumt werden muß. Geboren um 1501, kam er jung nach Rom und trat in den Orden der lateranensischen Kanoniker; da er sich einem Gesetz Pauls IV., daß jeder Ordensgeistlicher unverzüglich sein Kloster aufzusuchen habe, nicht fügte, wurde er gefangengesetzt und soll im Kerker gestorben sein (1558). Außer seiner Lyrik fällt namentlich das seiner zweiten Schaffensperiode entstammende Werk: „Der Garten der Weisheit“ ins Gewicht; es steht auf der Grenze zwischen Epos und religiöser Didaktik und berührt sich mehrfach mit seinen lyrischen Eingebungen, kann jedoch als Ganzes erst später gewürdigt werden.

Der schon erwähnte Zusammenhang zwischen neapolitanischem und römischem Dichterkreise, zwischen der Akademie des Pontanus und der des Colotius verkörpert sich in Zanchius am besten, er stand beiden Gemeinschaften nahe. Fast allen der vor ihm geschiedenen Dichtergenossen hat er Grablieder gesungen, die sich über einen großen Teil seines Lebens erstrecken: Marullus ist der erste, den er betrauert, dann folgen Pontanus, Castiglione, Sannazar, Cotta, Naugerius und Laurentius Gambara (vgl. unten S. 278 f.). Meist kleidet er die Klage in die Eklogenform ein; seine Empfindungen sind unzweifelhaft echt, aber er kommt

selten über die hergebrachten Wendungen hinaus, und zu einer Charakteristik werden nur dürftige Ansätze gemacht. Auch wenn er seine Liebespein oder die Entfernung der Geliebten bejammert, versteht er nicht, dem dankbaren Gegenstande wahres Leben einzuhauchen; besser gelingen ihm die Schilderungen der Jahreszeiten: hier weiß er die Natur mit der Liebesempfindung zu verknüpfen, und gelegentlich finden sich auch wirklich poetische Wendungen: „o, wie oft, wenn der reine Vollmond auf den nächtlichen Gefilden erglänzte, sagte ich, in die Höhe schauend, so erglänzen die zierlichen Schultern meines Liebs, so leuchtet ihr die Zier vom rosigen Munde. O, wie oft, wenn das Meer von flüssigem Glanze erzitterte, sagte ich: so leuchten die Doppelfackeln, unsere Sterne“. Auch die wohl von Sannazar übernommene Verwandlungssage versteht er mit eigenen Zügen auszustatten: der über die Trennung von der Geliebten in Tränen Zerfließende wird zum Quell, und die Art, in der dieser die von ihm gewünschte Umgebung und seine künftige Bestimmung ausmalt, gewährt ein anheimelndes Naturbild. Alle diese Dichtungen gehören der ersten Periode von Zanchius' Entwicklung an. Eine innere Wandlung veranlaßte ihn, den bisher behandelten Gegenständen dauernd den Rücken zu kehren und sich in einer ganz anderen Region heimisch zu machen. Er selbst hat die in seinem Schaffen eingetretene Veränderung deutlich bezeichnet. Im Traum erscheint ihm die Göttin, die Himmel und Erde regiert, also doch wohl die Jungfrau Maria, sie sucht ihn von der irdischen Liebe abzuziehen und für die himmlische zu gewinnen; und der Poet fordert nun in einem neuen Gedicht seine Laute auf, nicht mehr die flüchtigen Erscheinungen des Diesseits, sondern nur noch „den dreifachen Schöpfer der Welt“ zu besingen. So war die Wendung zur religiösen Dichtung begründet, der sich Zanchius mit dem größten Eifer gewidmet hat; sowohl dem Umfang wie dem Inhalt nach ist er neben Vida zu stellen, der ihn jedoch auch in seiner Lyrik überragt. Wie Vida gibt Zanchius Hymnen auf Gott und Christus, auf Christi Geburt, Taufe, Auferstehung und Himmelfahrt; er benutzt die Eklogenform, indem er entweder Abraham Gottes Lob aus der Natur verkünden läßt, oder sich selbst einführt, wie er die Blindheit des sein Heil verkennenden Menschengeschlechtes beseufzt. Mit besonderer Liebe vertieft er sich in den Mutterschmerz der Maria, und trotz starker Rhetorik spricht sich in diesen Monologen wahres Gefühl aus. Ganz nach

dem Muster der antiken Göttersage malt er ein Gastmahl im Himmel oder die „Freuden der Himmelsbewohner“ aus, das letzte ein Lieblingsgegenstand von ihm, den er mehrfach behandelt hat. Erscheint in dieser sinnfälligen, äußerlichen Art schon die Weise der Gegenreformation vorbereitet, so gemahnt anderes an die Mystik, namentlich das Schwelgen in Tränen, Schmerz und Christi Wunden; und in den kleinen Gedichten, die unter dem Zeichen dieser Vorstellungen stehen, erklingt der Naturlaut der religiösen Lyrik echter als in den breit ausgeführten Hymnen. Daß nach dem Gesagten die religiösen Dichtungen des Zanchius in Deutschland besonderen Anklang fanden, nimmt nicht wunder. Schon am Anfang des 16. Jahrhunderts veranstaltete Georgius Logus, der mit Zanchius befreundet war, hinter dem Rücken des Verfassers eine Ausgabe; die in Basel 1555 erschienene Sammlung von Zanchius' Gedichten ist ebenfalls in Deutschland viel gelesen worden, und namentlich im Kreise des Georg Fabricius erfreuten sich die Schöpfungen des geistesverwandten Italieners großer Beliebtheit.

Noch etwas weiter zeitlich zurück als Basilius Zanchius reicht der Hauptvertreter der poetischen Bemühungen im Trentino. Auch hier fand die lateinische Lyrik eifrige Pflege. Aber wirklich nennenswert ist im Trienter Gebiet außer Christoforo Madruzzo nur einer, der Graf Nicolaus Archius (Niccoló d'Arco, geboren 1479 zu Arco, gestorben 1546). Die Entwicklung scheint sich bei ihm in ähnlicher Weise vollzogen zu haben wie bei Zanchius. Die leider nicht zugängliche Hauptmasse seiner Liebesdichtungen soll von üppiger Sinnenlust diktiert sein. Wie sie zeitlich einzureihen ist, läßt sich nach den vorliegenden Zeugnissen nicht sagen; wahrscheinlich gehört sie aber seinen jüngeren Jahren an. Dann mag eine Umkehr stattgefunden haben, die ihn der Erotik entfremdet hat. Der überwiegende Teil seiner Poesien zeigt ihn jedenfalls als einen ernsten, gefaßten Mann; das Religiöse rückt von nun an, wie bei Zanchius, in den Vordergrund. Auch er wendet sich neben der Jungfrau an Heilige und Reliquien; dem Haar der Maria Magdalena hat er feine, in der Sprache an Flaminius' Art erinnernde Hendekasyllaben gewidmet. Gemütvoll bittet er die heilige Jungfrau von Loretto um Genesung seiner Gemahlin, und wenn er den heiligen Rochus an sein Amt erinnert, entwirft er ein grausiges Bild von der Pest und ihren Folgen. Aber weder in diesen Stücken noch in den Oden an Könige und

Fürsten, z. B. an Karl V., offenbart sich die eigentümliche Art des Dichters; ebenso nicht in den spärlichen Proben seiner Liebesdichtungen, die im Druck vorliegen; hier geht er nur einmal aus sich heraus. Auch die Ansätze zum Idyllischen zeigen wenig Selbständiges und sind ersichtlich von Flaminius beeinflusst. Eine stärkere Kraft wird dagegen überall bemerkbar, wo die Persönlichkeit sich unmittelbar ausspricht. Freilich kommt es oft vor, daß er nicht rechtzeitig enden kann und durch die Anhäufung allzu vieler Worte den glücklichen Wurf schädigt. Aber der belebende Hauch des Persönlichen verleugnet sich trotzdem nicht. Schön vergegenwärtigt er sich am Grabe der Mutter den Eindruck, den ihr Tod auf ihn, den damals dreijährigen Knaben, ausgeübt hat. Und man wird mitten in die Gemütsverfassung des Mannes hineinversetzt, wenn man ihn berichten hört, wie falsche Hausfreunde ihn um seine kostbarste Habe gebracht, wie sie ihn verdächtigt und ihn schließlich mit der Familie aus seiner Burg vertrieben haben. Noch unmittelbarer geben zwei kleine Selbstgespräche von diesen herben Leiden Kunde. Ihnen entsprang wohl die bittere Stimmung gegen die Welt des Scheins und der Ungerechtigkeit, wie sie sich mehrfach äußert. Durch diese persönliche Wucht gewinnen auch die Invektiven an Eindringlichkeit, so z. B. die heftigen Scheltreden gegen die Lehrer, wie ihm denn auch Boreas, der das Blühen und Gedeihen verhindert, zu einem Schulmeister wird. Mit der gleichen Lebhaftigkeit wie über die Menschen schüttet er seinen Unmut über den Winter aus, der der Landschaft das Bild des Todes aufprägt und die bösen Krankheiten erzeugt, vor allen das den Dichter so arg plagende Podagra.

Wenn die Nachrichten über die Erotik des Archius zutreffen, so wäre ein Bindeglied zwischen ihm und dem Cremoneser Elio Giulio Crotti (Aelius Julius Crottus) vorhanden. Nur freilich, daß Crottus sich nie zu so gesammelter Stimmung durchzuringen vermochte wie Archius, sondern unausgesetzt von der Leidenschaft hin- und hergeworfen wurde. Wohl gab es Augenblicke, in denen das Religiöse über ihn Macht gewann, aber es handelte sich nicht um eine Umkehr wie bei Zanchius und Archius, sondern um Anwandlungen, die nicht vorhielten. Crottus wurde am Ende des 15. Jahrhunderts geboren, lebte am Hofe des Cesare Gonzaga in Mantua, dann in der Umgebung Alfonsos von Ferrara und starb in Ferrara nach 1564. Seine drei Gedicht-

sammlungen (1545—1564) sichern ihm trotz vieles Abstoßenden innerhalb der neulateinischen Lyrik einen hervorragenden Platz.

Das Elegienbuch „Hermione“ (1545) findet seine innere Einheit in der Person der Heldin, wenn auch gelegentlich eine andere Frauengestalt auftaucht. Durchweg wird mit den Mitteln einer leidenschaftlichen Liebesrhetorik gearbeitet, aber wenn das Streben, den Ton immer auf der gleichen Höhe zu halten, abspannend wirkt, so gelingt es dem Poeten doch, durch wechselnde Einkleidungen ein Gegengewicht herzustellen. Freilich läßt es sich angesichts des Umfangs der drei Bücher nicht vermeiden, daß zuweilen ein und dasselbe Motiv wiederholt wird. So die Verwünschung des Seefahrers, der zuerst die Freude an den von ihm eingeführten Schätzen geweckt und es veranlaßt hat, daß die Frauen sich durch Gold und Edelsteine kaufen lassen, — eine Vorstellung, die dann dazu benutzt wird, um der Furcht des Dichters Ausdruck zu geben, auch seine Hermione könnte in ähnlicher Weise durch die Geschenke eines reichen Liebhabers geblendet werden. Beherrscht wird das Ganze von dem durchgehenden Gegensatz zwischen den verzehrenden Gluten des Liebhabers und der Kälte der Angebeteten; die Qualen der Eifersucht und der brennende Wunsch nach Erhörung wogen durcheinander; selten hat der Dichter Vorwürfe der Geliebten wegen mangelnder Beständigkeit abzuwehren. Vielleicht durch den älteren Strozza angeregt, weiß Crottus ganz anschaulich festzuhalten, wie er die Geliebte im Frühling zum erstenmale kränzewindend unter ihren Freundinnen gesehen, und wie durch ihre Schönheit der glimmende Funke in sein Herz geworfen ist; aber er springt leicht nach der üblen Weise seiner Zunft zu dem Versuch über, Beispiele aus dem Altertum an die Stelle der sinnfälligen Schilderung zu setzen. Vielfach bietet die Trennung von der Geliebten den Stoff; sie befindet sich auf dem Lande, er malt sich aus, wie er, falls er mit ihr vereint wäre, die ländliche Zeit verbringen würde. Oder er kehrt von einer Reise zurück; da wird er schon wieder gezwungen, zu den illyrischen Gestaden zu ziehen, und nun erfolgen leidenschaftliche Klagen darüber, daß er ohne die Geliebte zu leben gezwungen ist. Oder Hermione hat sich ihm absichtlich entzogen und den Gardasee aufgesucht, Venus straft sie für ihren Treubruch mit schwerer Krankheit; da schwindet nun aller Groll des Dichters; er wünscht die Geliebte nur so schnell wie möglich gesundet zu sehen und bittet daher Venus mit den hübschen Worten um Schonung:

*„Quid prodest teneris florem decerpere ramis
Et male purpurei perdere veris opes?“*

Dann aber will er sich wieder von ihr losreißen, er faßt den Entschluß zu fliehen; ohne auf die Schrecken der Seefahrt Rücksicht zu nehmen, will er fremde Länder und Völker sehen, in Griechenland Weisheit und Philosophie an der Quelle aufsuchen:

*„Ite parum faustae misero de pectore curae,
Et tu, saeva, nimis mox dolitura, vale!“*

Allein derartige Vorsätze werden nicht ausgeführt; immer wieder werfen ihn die Liebesqualen hin und her. Selten gibt er einen erzählenden Bericht über seinen Seelenzustand, meist vollzieht sich die Anlage so, daß eine Anrede an die Geliebte erfolgt, und in ihr mit charakteristischen Einzelheiten, mit rhetorischen Fragen und Häufungen die vulkanische Glut des Inneren aufgedeckt wird. Dem Dichter erscheint die Geliebte stets so gegenwärtig, daß er auch da, wo er sich an andere wendet, plötzlich abbricht und der ursprünglichen Anlage entgegen Hermione unmittelbar anredet. — Gelegentlich tauchen neben dem Hauptvorwurf auch andere Gegenstände auf: die Bewunderung der Altertümer Roms, der Zeugnisse ehemaliger Größe; die im fremden Lande ihn mächtig bedrängende Sehnsucht nach den heimischen und ihn anheimelnden Gefilden, auch höfische Beziehungen in zahlreichen Schmeichelworten an den „göttlichen Hercules Gonzaga“. Aber meist führen derartige Abschweifungen zu seiner Liebe zurück, so wenn er z. B. die Empfindungen beim Herannahen des Todes schildert. Daß ihn die Liebe zum Dichter gemacht und seinen Gebilden die verzehrende Glut eingehaucht hat, spricht er selbst aus:

*„Nam seu flammato duxi suspiria corde,
Seu male in adversos solvimus ora deos,
Protinus effusis candescit versibus aer,
Urit et humentes atra favilla notos.
Arescunt late saltus et comminus unda
Et nemora, ignescunt omnia, quae video.“*

Bildet in der „Hermione“ die unerwiderte Liebe den Hauptinhalt, so fehlt doch auch die erhörte nicht ganz. Die Geliebte hat dem Dichter eine Nacht gewährt; er schilt in heftigster Weise die neidische Morgenröte, die ihn des schönsten Glückes beraubt.

Wie hier, so werden auch sonst gelegentlich die nächtlichen Liebesfreuden mit den bei den Klassikern und Neulateinern üblichen Farben ausgemalt. Allein die Vergenwärtigung dieser Szenen hat durchaus nichts Abstoßendes; Crottus macht nur von dem Vorrecht Gebrauch, das jeder gesunden Erotik zugebilligt werden muß. Wesentlich anders steht es jedoch in den übrigen Dichtungen. Diese unterscheiden sich schon in der Form von dem Hermione-Zyklus; anstatt des dort verwendeten elegischen Maßes erscheinen meist Choliamben und Hendekasyllaben. Und wie diese Versart der Umgangssprache am nächsten kommt, so offenbart sich auch Crottus' Natur in ihr am rückhaltlosesten. Wohl finden sich hier auch Stücke, die in Inhalt, Ton und in den Motiven den Hermione-Gedichten verwandt sind; aber immer unbändiger kocht das heiße Blut des Poeten und verführt ihn dazu, alle vom Geschmack aufgerichteten Schranken niederzureißen. Man mag Monologe, in denen er sich die erwarteten süßen Sünden der Liebe mit ungestümem Feuer ausmalt, gelten lassen; aber schon wenn er im eifersüchtigen Wutanfall daran denkt, wie der rohe Mann, an den die Geliebte verheiratet worden ist, sich ihres zarten Leibes bemächtigt, wird er bei der Schilderung des fremden Liebesgenusses und der eigenen körperlichen Qualen so deutlich, daß von einer poetischen Verklärung des Sinnlichen nicht mehr die Rede sein kann. Und doch sind derartige Ergüsse nur Vorstufen zu den ärgsten Ausschreitungen. Crottus' Liebeleien mit Bauerndirnen und buhlerischen Weibern werden ebenfalls durchweg in der Anrede mit einer Eindeutigkeit beschrieben, die zum Ekelhaftesten gehört, was auf diesem Gebiete geleistet worden ist. Man muß das wütende Brunstgestammel neben Pontanus' erotische Dichtungen halten, um den ganzen Abstand zwischen einer durch künstlerisches Gestalten veredelten und einer gleichsam in der widerwärtigen Masse des Stoffes ertrinkenden Persönlichkeit zu erkennen. Was Crottus auf diesem Gebiete zu leisten imstand ist, lehrt am besten der Monolog: „Der geile Greis“, in dem sich aus den Worten des Alten ein Bild von geradezu unglaublicher Schamlosigkeit ergibt. Das Herabziehende der in ihm brodelnden wilden Triebe ist ihm selbst nicht verborgen geblieben. In seinem Alter richtete er eine Art Katalog „*Veneres*“ an Joh. Bapt. Gyraldus; hier reiht er zahlreiche Beispiele für die üblen Folgen der Liebesleidenschaft recht pedantisch auf und fleht in einem Vorspruch die Göttin an,

nachdem sie seine Jugend verbrannt, doch nun wenigstens des Greises, des entkräfteten Poeten zu schonen. Ähnlich lauten die an anderer Stelle der Venus vorgetragenen Bitten:

„*A cur, effera, sic senem resugis,
Annosum, capularem, inertem, anhelum?*“

Und noch deutlicher kommt dieser Zwiespalt seines Inneren, religiös gewendet, zum Ausdruck. Crottus hat sich auch, im ganzen mit wenig Glück, als geistlicher Dichter versucht. Aber wenn er zweimal nach Erlösung ruft, so ringt doch wohl ein wahres Gefühl nach dem geeigneten Worte. Dafür spricht eben die Art, in der der Alternde dem Erlöser gerade über die Seite seines Wesens ein Bekenntnis ablegt (man beachte den sprachlichen Zusammenklang mit der Bitte an Venus!):

„*A cur, cur ego nequam homo, impiusque
Adversor tibi? cur ego has inanes
Carnis illecebras brevesque lusus
Insector magis et magis?*“

Gewiß dürfen Crottus' Dichtergaben nicht unterschätzt werden. Wenn er über die Leiden des von Feinden verheerten Italiens klagt oder in schlafloser Nacht den Schlummer herbeiwünscht, tritt die Persönlichkeit lebendig heraus. Auch die Stimmung weiß er festzuhalten; seine echt poetischen „Bitten“ lassen in zarten Farben das Bild der ländlichen, zum Empfange der Geliebten bereiten Fluren erstehen; und wie schön vergegenwärtigt er die taufrische Kühle des Morgens, wo zuletzt eine Nachtigall ihn zur Wiederaufnahme der Dichterarbeit aufruft. Aber seine unharmonische Natur veranlaßt ihn nicht selten, die geweckte Stimmung in unbarmherziger Weise zu zerstören. Das geschieht z. B. in Liebesgedichten, bezeichnender aber noch in Naturschilderungen, die er gelegentlich durch übelriechende Späße schändet. Widerliche Späße, auf die man aufmerksam machen muß, da sie ebenso wie Panormitas wüste Scherze und das Hochzeitsgedicht des Dactius beweisen, daß der entsetzliche Grobianismus im 15. und 16. Jahrhundert keineswegs allein in Deutschland zu Hause war, wo aber gerade die neulateinische Dichtung sich fast ausnahmslos von derartigen Auswüchsen freigehalten hat.

In gemäßigten Bahnen bewegt sich die Dichtung des nächsten Poeten. Paolo Belmesseri (Paulus Belmisserius) stammte aus

dem damals zum Herzogtum Mailand gehörenden Pontremoli, er wurde um 1480 geboren und starb nach 1544; Arzt, Philosoph und Theologe, war er in Bologna, Paris und Rom als akademischer Lehrer tätig. Seine Gönner waren Clemens VII. und mehr noch als dieser Franz I. von Frankreich. Von den gleichzeitigen neulateinischen Dichtern scheint ihm nur Ariost nahegestanden zu haben. Die Lyrik unseres Dichters umfaßt Eklogen, Silven (wie die Eklogen in Hexametern) und Elegien. Die Eklogen geben sich wenig Mühe, das Hirtenkostüm sorgfältig zu wahren; allzudeutlich läßt der Poet erkennen, daß es sich um eine Maskenform handelt. Man vernimmt die Klage über die geringe Schätzung der Poesie, über die Unbilden des Krieges; Vorzüge wie Nachteile des Land- und Stadtlebens werden gegeneinander abgewogen, wobei jenes schließlich den Sieg davonträgt; Ereignisse aus dem politischen und persönlichen Leben bilden den Stoff; Wechselgesänge ertönen, und selbstverständlich bleibt auch der Hauptgegenstand der pastoralen Dichtung, die Liebe, nicht unbesungen; die mit sehnstüchtigen Stimmungen wechselnden Vorwürfe wegen Härte und Grausamkeit der Geliebten verdichten sich schließlich zu dem schärfsten Urteil über das Weib im allgemeinen, das „leichter ist als die Blätter, unbeständiger als die helle Woge, beißender als die Harpyien, schlimmer als die Tigerin, stachliger als die Dornen, frecher als ein junger Bock“ usw. Gegenüber der Langatmigkeit vieler idyllischer Erzeugnisse würde die Knappheit dieser Stücke zu rühmen sein, wenn sie nicht dazu führte, daß manches in bloßen Ansätzen stecken bleibt und zu trocken herauskommt. Doch ist es hübsch, wie zuweilen ein hingeworfenes Wort den Anstoß zum weiteren Ausspinnen des Gesprächs gibt; auch erfreut der Natursinn, so wenn gleich in der ersten Ekloge der über den geringen Erfolg seiner Bemühungen unmutige Hirt wieder zu singen verspricht, „sobald im neuen Frühling die zurückgekehrten Schwalben ihr Nest bauen und den Jungen Speise zutragen, sobald auf den abseits liegenden Feldern der Storch Schlangen suchen und die betrübte Nachtigall die alte Klage widerhallen lassen wird.“ — Ähnliche Motive wie den Eklogen liegen den Silven zugrunde. Neben den persönlichen Elementen lassen sich hier patriotische Klänge vernehmen: ein geheimer Sinn wohnt in den antiken Sagen; die Harpyien werden demzufolge auf die fremden, Italien mitleidslos verwüstenden Kriegsscharen gedeutet, und der Dichter richtet die Bitte an Gott,

das Land von diesem bösen Geschlecht zu befreien. Ein andermal beklagt sich das von so vielen Völkern heimgesuchte und zertretene Italien selbst über seine Leiden und fordert unter Hinweis auf die römische Vorzeit zur Vertreibung der Feinde auf. „Auf, ihr Söhne Italiens“, heißt es im faszistischen Stil, der aber leider der Wirklichkeit wenig entsprach, „die ihr gewohnt seid, der ganzen Welt Gesetze vorzuschreiben, bändigt die wilden Völker und vertreibt die unkriegerischen Feinde von unseren Mauern!“ Im Gegensatz zu diesen Tönen, bei denen eine starke innere Anteilnahme zu spüren ist, wirkt anderes nüchtern und schulmäßig; das Lob der Musik, die Erfinder der Wissenschaften, eine Überschwemmung in Rom werden recht trocken und pedantisch abgehandelt, das gleiche gilt von Trostgedichten, die auch in den Elegien von entsetzlicher Härte sind. Mehr regt sich noch der Poet, wenn er zu Weihnachten und Ostern seine Leier stimmt, in dem Ostergesang das Erwachen der Natur nicht vergessend. Auch religiös-moralische Betrachtung gelingt ihm einigermaßen; die Unbeständigkeit alles Irdischen lenkt ihn auf die Religion als die einzig mögliche Stütze hin.

Die Elegien bringen ähnliche Gedanken, so die Durchführung des Gegensatzes früherer Einfachheit und jetziger Schwelgerei; sie schlagen ebenfalls gelegentlich religiöse Töne an. Daneben erscheint wie in den Eklogen und Silven mancherlei Persönliches. Drei Elegien rufen nacheinander Franz I., Clemens VII. und Karl V. zum Türkenkriege auf. Als der Kernpunkt des Elegienbuches wird jedoch die Liebesdichtung zu betrachten sein. Mit einem reichlichen Aufwande von Beispielen aus dem Altertum klagt der Dichter über sein Liebesleid und rühmt die Schönheit seiner Claudia; er erzählt von ihrem Aufenthalte auf dem Lande und folgt ihr auf Amors Rat dorthin; er schmäht, wohl ein Gedicht des Hercules Strozza nachahmend, den Schiffer, der Claudia nicht ans Ufer setzt, und bietet sich selbst an, das Schiff zu lenken. Im allgemeinen erheben sich diese Gedichte nicht über die üblichen Tiraden der Liebesrhetorik; allerdings erfreut gelegentlich eine artige Wendung, so heißt es z. B. von der die Sommerfrische genießenden Geliebten: „*Et carpis pulchras, pulchrior ipsa, rosas*“; und nicht übel ist es auch, wenn der Dichter sich der Geliebten folgendermaßen als Ferge empfiehlt: „Mit mir zusammen wird Amor sich in die Ruder legen“. Allein ein starker Eindruck wird nicht erzielt; dies geschieht bei Belmesseri nur einmal;

für die Art des Mannes ist es bezeichnend, daß er da am unmittelbarsten wirkt, wo er im Namen eines anderen spricht und sich in dessen Seele hineinzusetzen hat. Es handelt sich um den Monolog eines Liebhabers. Dem haben die Eltern der Braut diese genommen und sie einem Unwürdigen gegeben. Der grimme Schmerz des Betrogenen kommt in Anreden an Venus, Cupido und an die Geliebte selbst zu naturwahrem Ausdruck. Allerdings fehlen auch hier die landläufigen Geschmäcke nicht, allein sie drängen sich doch nicht so störend vor, daß der echte Ton der Leidenschaft darunter litte. Jedenfalls legt Belmesseri in diesem Maskengedicht die höchste Probe seines Könnens vor und offenbart in der fremden Rolle eine Kraft, die seiner eigenen Erotik abgeht.

Bei jedem der vier Poeten macht sich in der einen oder der anderen Weise der religiöse Zug geltend. Zanchius wird in der zweiten Hälfte seines Lebens völlig durch ihn beherrscht, auch Archius' Dichtung steht unter seinem Zeichen; leiser, aber doch vernehmlich klingt er bei Belmesseri an. Und so sehr sich Crottus dem modischen Minnedienst wie der wüsten Sinnenlust hingibt, auch er kann schließlich wenigstens für Augenblicke dem religiösen Gefühl keinen Widerstand leisten. Deutlich läßt sich erkennen, daß der Geist der Gegenreformation allmählich vordringt und mehr und mehr Besitz von den Gemütern nimmt.

Neuntes Kapitel.

Der Stand der Lyrik um die Mitte
des 16. Jahrhunderts.

In der Entwicklung der neulateinischen Lyrik Italiens bezeichnet die Zeit um 1550 einen deutlich erkennbaren Einschnitt. Zwar Vida lebte noch bis 1566, aber seine wahrhaft fruchtbaren Werke fallen sämtlich in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, und 1550 legte er in der zweibändigen Gesamtausgabe den wesentlichsten Ertrag seines Schaffens vor. Flaminius starb im Jahre 1550, Fracastoro 1553; die anderen Großen waren schon vorher dahingegangen. Die Blütezeit ist vorüber, und das Zeitalter der Epigonen beginnt.

Es konnte jedoch nicht anders sein, als daß die Verbindung mit dem Mittelpunkt jener Reifetage der neulateinischen Dichtkunst auch weiterhin lebendig blieb. Teils unmittelbar, wenn es sich auch nicht mehr um das Rom Leos X., sondern um das der Nachfolger Clemens' VII. handelt, teils mittelbar, indem man sich des geistigen Zusammenhangs bewußt blieb. Unter den Dichtern, die noch in einer lebendigen Wechselwirkung mit den Großen der Blüteperiode gestanden hatten, nimmt Laurentius Gambara den vordersten Platz ein. Von seinem Leben weiß man nur wenig; er ist in Brescia 1506 geboren und erst 1596 gestorben. Gambara genoß bei einzelnen Vertretern des goldenen Zeitalters eine Schätzung, die durch seine poetischen Kräfte nicht gerechtfertigt wird. Immerhin darf er nicht übergangen werden, wenn auch bei ihm das Stoffliche weit mehr ins Gewicht fällt als die Kunst der Darstellung. Als Epiker hat er das auszuführen gesucht, was Hercules Strozza nur begonnen, nämlich einen „Gigantenkampf“, wobei er freilich nicht den Hauptzusammenstoß, sondern eine zweite und dritte Gigantenschlacht schildert. Auch an den altgriechischen Roman knüpfte er an, die „Daphnis und Chloe“

des Longus nachahmend. Aber am wichtigsten ist sein Epos: „Die Seefahrt des Christoph Columbus“ („*De navigatione Christophori Colombi*“); die darin geschilderten Gegenstände haben dauernd seine Phantasie beherrscht. Von Gambaras Lyrik erheischen nur die zwei Bücher Eklogen eine nähere Betrachtung. Am Beginn des zweiten Buches erteilt ein Vater dem Sohne Vorschriften für den Betrieb der Jagd; man wird an die Ekloge Fracastoros erinnert, wo Belehrungen über die Zucht der Jagdhunde erteilt werden. Auch sonst steht die Jagd mehrfach im Mittelpunkt: ein Jäger vernachlässigt über dem Herumstreichen in Wald und Feld die schwer errungene Gattin, diese will ihn aufsuchen und wird durch einen unglückseligen Zufall von seinen Hunden zerfleischt. Im übrigen wiederholt und erweitert Gambara antike Sagen und benutzt antike Sagenmotive zu eigenen Erfindungen. In diesen Stücken verzichtet er ganz auf die dialogische Form, so daß nur durch den Stoff die Bezeichnung gerechtfertigt wird. Obgleich es nun in dem zweiten Buche nicht an mancher gefälligen Schilderung fehlt, steht doch das erste Buch erheblich höher. Auch als Ganzes übt es einen geschlosseneren Eindruck aus. Denn ungleich mehr als das zweite Buch wird das erste von einem einzigen Gegenstande beherrscht, dem Leben und Treiben des Seemanns. Wie Sannazar die Fischeridylle, so hat Gambara die Schifferidylle geschaffen. Da kürzen sich die irgendwo festliegenden Seeleute die Zeit mit Erzählungen oder Gesang; mehrfach erhält man ein Bild von dem einsamen und sorgenvollen Los der Frau des Schiffers; die Götter werden unter Opfern um glückliche Fahrt gebeten; der in der Liebe getäuschte Seemann verläßt auf Nimmerwiedersehn sein Vaterland; die verschlagenen Schiffer unterreden sich über die Wetterzeichen, wie sie Sonne, Mond, Sterne, die See, Wolken, Meertiere und Vögel künden. Eine besondere Färbung erhalten die Eklogen dadurch, daß sie, wie die „Columbiade“, die Anfänge der amerikanischen Entdeckungsfahrten vorführen, häufig ist von Cuba und den Ländern der Kannibalen die Rede. Und in der ersten und besten Ekloge erzählt ein Schiffer von seinen amerikanischen Fahrten; er schildert die Gefahren der Reise, die Anmut und Fülle der Natur, die eigentümliche Tierwelt, so die seltsame Beutelratte, die Sitten der Wilden; zuletzt berichtet er von den Göttern Cubas und ihren kostbaren Tempeln, in denen ein Priester sieben Jahre vor dem Kommen des Columbus das Erscheinen der Fremdlinge und den

Sturz der einheimischen Götter und Bräuche geweissagt hat. Ist die Ausführung auch nicht überall gleichmäßig, so bringt der Stoff doch einen frischen Zug in das Ganze, und es kommt den Eklogen zugut, daß der Dichter mit dem Herzen bei der Sache ist.

Wie Gambara, so steht auch Johannes Caesarius (gest. um 1568) im unmittelbaren Verhältnis zu den späteren Päpsten. Er stammte aus der Nähe von Cosenza. Fünfzehn Jahre lang war er im Auftrage der Päpste zu Rom als Lehrer tätig, ohne den erhofften Lohn für sein Wirken zu finden; dieser Zeit gehören wohl seine prosaischen Reden an, meist religiösen oder literarischen Inhalts. Wie bei Franchinus, so tritt auch bei ihm eine innige Heimatsliebe hervor; er erfleht sich von den Göttern weiter nichts, als daß er wieder nach Cosenza zurückkehren kann; da will er dann selbst das Land bebauen, und, damit zufrieden, alle Schätze der Erde verachten. Der sich hier ausprechende Hang zur Idylle klingt sonst verhältnismäßig selten bei ihm an; seine vier Eklogen geben nur maskierte persönliche Geständnisse: einem Mädchen wird seine Härte vorgeworfen, das Hinscheiden eines älteren Freundes betrauert, der den Dichter zuerst in der Poesie unterwiesen hat, die Ungunst der Zeiten beklagt und eine gründliche Besserung von dem Wirken Julius' III. und Karls V. erhofft. Mythologische und christliche Vorstellungen treten dicht nebeneinander auf; zahlreiche Gedichte an Minerva, Pan, Phöbus, Diana finden sich; Neptun wird zu Beginn einer Seefahrt angerufen, unmittelbar daneben aber erfolgt eine schroffe Absage an Venus. Möglich, daß die Liebesgedichte, die in ihren Motiven zum Teil an Castiglione erinnern, schon vor dieser Absage entstanden sind. Wertvolleren Aufschluß jedoch als diese gewähren die mannigfachen persönlichen Geständnisse des Dichters. Beweglich stellt er dem goldenen sein eigenes sittlich herabgekommenes und unter kriegesischen Verwüstungen seufzendes Zeitalter gegenüber; er klagt, daß ihn die Armut niemals und nirgends verläßt, daß trotz der Guttaten, die er seiner Familie und der Allgemeinheit erwiesen, ihm das Glück nie gelächelt hat; er erzählt von seinem vielfach umgetriebenen, schweifenden Leben. Zugleich versichert er aber auch, daß Mühen, Schicksalsschläge und Gefahren ihn nicht gebeugt haben:

*„Aurea me virtus pellexit et illius ardor
Per saxa et flammās et maria alta tulit.“*

Und angesichts des Fehlschlagens aller seiner Hoffnungen setzt er seine Zuversicht auf Christus:

„*Contemnam aerumnas, casus variosque labores,
Pondera constanti pectore cuncta feram.*“

Ähnlich wie Gambara und Caesarius haben auch die übrigen Vertreter dieses Zeitabschnittes dem Erreichten Bedeutendes nicht hinzuzufügen vermocht. Aber einzelne von ihnen bauten doch in erotischer und individueller Lyrik das Kleine nicht ohne Reiz aus und belebten es durch selbständige Züge. Das gilt von vier Poeten, von Rota, Pascalis, Terminus und Volpi, die an Begabung sich ungefähr die Wage hielten.

Der Neapolitaner Bernardinus Rota (1509—75) ist als italienischer Dichter bekannt; er hat die durch Sannazar geschaffene Fischeridylle dem Italienischen angeeignet. Sein lateinisches Dichten weist starke Wertunterschiede auf, aber es enthält doch manches Dauernde. Das gilt von seiner Liebespoesie und auch von den kleineren Betrachtungen, in deren Mittelpunkt die Liebe steht. So wenn er im Gram darüber, daß ihm keine Erhörung zuteil wird, in den Krieg ziehen will, mit der Begründung, daß er die Beschwerden, die der Krieg mit sich bringe, ja schon im Dienste der Liebe kennen gelernt habe. Nicht übel ist es auch, wenn die Untreue der endlich errungenen Geliebten ihn zu heftigen Ausbrüchen veranlaßt, und er ihr das Schwinden ihrer Schönheit als Strafe in Aussicht stellt, diesen Gedanken aber dann doch nicht ertragen kann und lieber die Strafe auf sich selbst nehmen will:

„*In me unum exercete iras . . .
Parce, Venus, te ipsam laedes, si laedere tentas,
Quae laesit numen falsa Nigella tuum.*“

Mit der Erotik verknüpft, treten idyllische Neigungen auf. Wichtiger indessen als alle diese Stücke sind die von echter Empfindung eingegebenen Trauergesänge auf den Tod der Gattin. Die Ruinen von Paestum fordert der Dichter auf, mit ihm um die Verlorene zu klagen; er schätzt das Leid, das über die herrlichen Tempel gekommen ist, geringer ein als das seine. Er möchte weinend in einen Fluß verwandelt werden und neben dem Grab einherfließen, das der Geliebten Asche umschließt.

Aus dem Gesagten kann schon ersehen werden, daß Rota vielfach Motive der älteren Dichtung wieder aufnimmt. Man wird in den Liebesgedichten an Erfindungen gemahnt, wie sie

bei Castiglione vorkommen. Besonders aber macht sich Sannazars Einfluß geltend, sehr begreiflich, da ja Rota auch in den italienischen Gedichten an seinen großen Landsmann anknüpft. Mythologisch eingekleidete Verwandlungssagen setzen Sannazars Art fort; der Ruinenkultus findet sich in ähnlicher Weise schon bei Sannazar. Wie durch diesen, so ließ sich Rota auch durch seinen größten italienischen Landsmann, durch Pontanus, beeinflussen; er wetteifert mit ihm in einer Ode „an die Luft“, die freilich den himmelweiten Abstand allzudeutlich offenbart.

Ludovicus Pascalis (Lodovico Pascale) hatte vor den meisten seiner Sangesgenossen ein großes Erlebnis voraus: eine abenteuerreiche Reise nach Griechenland, wobei er in Gefangenschaft geriet, dann Befreiung und Rückkehr in die Heimat. Alle diese wechselnden Ereignisse gaben dem Dasein eine größere Bewegung, dem Dichten einen stärkeren Rückhalt. Seine Gedichte sind bald nach dem Tode des Pascalis durch einen der Freunde des Poeten gesammelt worden (1551). Sie sind von ungleichem Wert, aber das Anziehende überwiegt. Dazu gehört das Erotische nur zum kleinsten Teile. Auch Pascalis frönt der Liebesdichtung, aber die starken Farben, mit denen er seine Liebesqualen ausmalt, wirken nicht überzeugend. Kein Wunder, denn der Dichter war in der Liebe glücklich und hielt es doch um der Mode willen für nötig, die Rolle des unglücklich Liebenden zu spielen. Ganz naiv legt er darüber einem Freunde, der ihn auf den wahren Sachverhalt hinweist, das folgende Bekenntnis ab:

*„Innumeri, quorum sunt nota poemata, vates,
Quos sacer aeterni nominis urit amor,
Fingere multa solent et veris iungere falsa,
Ilicet ut varium pulchrius extet opus.
Credulus es, si vera putas cecinisse Tibullum,
Dum cupit in gelidis montibus esse lapis.
Credulus es, si vera putas cecinisse poetas,
Quos legis assidua garrulitate queri.
Credulus es, si grandiloquis et lege solutis
Vatibus indubiam eredis inesse fidem.
Me quoque, qui vatum veneror vestigia, saepe
Cogit Apollineus fingere multa calor“*

Wo es Pascalis jedoch nicht für seine Pflicht hält, sich zu einigem poetischen Wahnsinn hinaufzuschrauben, da gelingt

ihm wohl einmal ein zierliches, wenn auch pedantisch angehauchtes Liebesliedchen, so z. B. ein an die Weise des deutschen Gesellschaftsliedes im endenden 16. Jahrhundert erinnernder Dialog zwischen einem Mädchen und einem Jüngling, der schließlich auf den Satz hinausläuft, daß alle äußeren Reize bald verblühen, während das schöne Gemüt Dauer hat und daher allein die Liebe verdient. Auch manches Nebenwerk der Erotik, so die hübsche Anrede an den Fluß, in dem die Geliebte die schneeigen Glieder badet, kann sich wohl hören lassen. Wie der Hauptertrag der Liebeslyrik, so leidet auch die Gelegenheitsdichtung niederen und höheren Stiles darunter, daß der Dichter sich zu sehr aufbläht und seiner Natur ihr nicht Gemäßes zumutet. So wenn er die Türkengefahr vergegenwärtigt und die Fürsten Europas zum Kriege wider den Erbfeind aufruft, wenn er der ausfahrenden vereinigten Flotte durch Proteus sicheren Sieg verheißen läßt. Oder wenn er bei Trauerfällen als Trostspender und Klageredner auftritt, einmal auch mit Benutzung der Eklogenform. Wo er aber die sinnigen Seiten seiner Natur ausbaut, ist er meist glücklich. Das gilt z. B. von dem Monolog, in dem der aus Kreta Zurückkehrende mit frohen Erwartungen der Heimat zustrebt; nicht minder von dem poetischen Sendschreiben, in dem der Dichter sein friedliches, an einfachen Genüssen reiches, durch die Poesie verklärtes Landleben dem mühevollen Wirken des vielbeschäftigten Freundes gegenüberstellt. Auch eine harmlose Lebensfreude kommt nicht übel zum Ausdruck: zwei Gedichte begrüßen das nahende Martinsfest, fordern zur fröhlichen Feier auf und malen die bevorstehenden Festesfreuden ganz artig aus. Am unmittelbarsten offenbart sich diese anspruchslose Sinnigkeit in dem Selbstgespräch: „Mein Geburtstag“ (*De natali die*). Kurze Zeit vorher ist der Dichter aus der Gefangenschaft erlöst worden, während der er den Geburtstag nicht so feiern konnte, wie es sich gebührt. Jetzt, befreit, erinnert er sich jenes Tages, da er in feindliche Hand geraten, da er von den Barbaren überwältigt und geschlagen worden ist. Die Erinnerung an das überwundene Leid macht ihm die frohe Gegenwart besonders fühlbar; in schönen Worten begrüßt er die heimischen Penaten und wünscht bei ihnen noch oft seinen Geburtstag feiern zu können.

Bei Rota und Pascalis finden neben der erotischen Lyrik noch andere Gegenstände Raum; ganz wird dagegen das Schaffen

des Lucaners Antonius Terminusius von der Liebespoesie beherrscht (Gedichte, gesammelt mit den wenig bedeutenden seines Bruders Junius Albinus 1554). Überwiegend kommt bei dem Dichter die Qual des Liebenden zum Ausdruck. Die zur Ausmalung dieser Seelenleiden verwendeten Farben gehen vielfach über die herkömmlichen Einkleidungen nicht hinaus. In einer Ekloge läßt Terminusius den Hirten Thurius über die Härte seiner Fulvia klagen und sie um Erbarmen anflehen; die refrainartig wiederkehrende Formel: „*Ferrea Fulvia, Fulvia ferrea*“ gibt den Grundton an. Ähnlich wie hier gestaltet sich die Lage, wo der Verfasser von der Maskenform absieht und sich unmittelbar an seine Cupilla wendet. Auch hier ertönen die Klagen über die Grausamkeit der Vergötterten; der Liebende will gern auf alle Schätze verzichten, falls er erhört wird; er schmäht eine eifersüchtig die Geliebte hütende Alte und hält ihr vor, daß der erfinderische Amor sich auf tausend Wegen einschleiche, und alle ihre Wachsamkeit ihr nichts helfen werde; er sucht die Schönheit Cupillas teils durch aufzählende Schilderung, teils durch Vergleiche nahezubringen. Aber neben diesen aus der Überlieferung stammenden Elementen bringt er auch Eigenes; und über die bloße Rhetorik führen einzelne Vorgänge seines Liebesromanes hinaus. So der folgende: der Vater seiner Geliebten will diese demnächst verheiraten, und sie hat ihm die Tatsache heiteren Antlitzes und ohne ein Zeichen des Schmerzes erzählt. Das bringt ihn zur Verzweiflung; er glaubt nicht länger leben zu können; von den Freunden getrennt, zieht er sich in die Einsamkeit zurück und fleht die Götter an, ihm entweder Cupilla oder den Tod zu geben. Für seinen Seelenzustand findet er dabei die Worte:

„*Nescio, quid faciam, dicam, fugiamve sequarve.*
Aut ubi sim, qui sim, vivus an exanimis.“

Ähnliches Leben wie in diesen Seelenschilderungen regt sich auch in einem kleinen, antithetisch zugespitzten Gedichtlein „Meine Liebe“ (*de amore suo*), das durch seine Zierlichkeit die mit rhetorischen Mitteln arbeitenden Stücke übertrifft.

Während Rota noch unter dem Einfluß der Blütezeit und der neapolitanischen Akademie steht, treten bei Pascalis und Terminusius derartige Anklänge zurück. Anders bei Volpi. Obgleich dieser schon einer späteren Zeit angehörte, weilen seine Blicke doch sehnsüchtig auf den goldenen Tagen der Sangesherrlichkeit;

er läßt in einer Vision Phöbus mit den neun Musen erscheinen und den Tod des Bembus beklagen; er jauchzt darüber, daß der totgeglaubte Flaminius noch am Leben ist. Gianantonio Volpi (*Joannes Antonius Vulpa*), geb. 1514 in Como, war Rechtsgelehrter und suchte vergeblich in Rom sein Glück zu machen; seit 1559 bekleidete er ein Kirchenamt in Como, nahm am Konzil zu Trient teil und wurde von den Päpsten mehrfach als Nuntius verwendet; gestorben ist er 1588. Sein Schaffen scheint nur unvollständig auf die Nachwelt gekommen zu sein. In der Jugend hat auch er der Liebeslyrik gefrönt; ein zufällig erhaltenes Gedichtchen dieser Art ermöglicht keinen Einblick. Nur so viel läßt sich erkennen, daß auf diesem Gebiete die Stärke des Dichters nicht lag, wie denn auch die sonst anziehenden Gedichte auf Bembus und Flaminius das Wesen seines Könnens nicht bezeichnen. Dies erschließt sich vielmehr da, wo seine Poesie persönliche Färbung annimmt. Das geschieht in den zwei überlieferten Satiren, die hier unbedenklich einbezogen werden können, da sie mehr Episteln als wirkliche Satiren sind. In der ersten erzählt er von seinem vergeblichen Versuch, in Rom Ehre und Ansehen zu erlangen. Der Kardinal Farnese hat ihn nach Rom berufen: mit großen Erwartungen zieht er nach der ewigen Stadt; ungünstige Vorzeichen auf der Reise verkünden Schlimmes, und in der Tat erlebt er in Rom eine arge Enttäuschung, teils infolge der widrigen Verhältnisse, teils infolge der Vernachlässigung von seiten dessen, der ihn gerufen, so daß er den Sinn eines weiteren Aufenthaltes nicht einzusehen vermag und sich entschließt, Rom zu verlassen; „bin ich vielleicht hier nur dazu da, um den marmornen Laokoon zu beschauen?“ fragt er. Mit ungemeiner Lebhaftigkeit und voll Temperament, in der Hast des Ausdrucks noch den erlittenen Verdruß abspiegelnd, entrollt Vulpa hier ein Stück seiner Lebensgeschichte, und auch Nebensächliches weiß er durch originelle Wendungen zu heben, so bei der Klage über seinen schlechten Magen: er, der früher Großmutter-Kühe und Urgroßväter-Elefanten habe vertragen können, werde jetzt durch einen leichten Bissen beschwert. Die gleichen Vorzüge wie die erste weist die zweite Satire auf. Nachdem Vulpa Rom verlassen hatte, muß Farnese seine Aufforderung wiederholt haben; aber diesmal stieß er auf Widerstand; in einer wirksamen, namentlich durch fortgesetzte Fragen belebten Sprache, begründet Vulpa, die Darstellung mit kleinen Fabeln würzend, seine verneinende Ant-

wort in der Hauptsache damit, daß er Ehrenstellen und Reichtum nicht mit Gefahren und Leiden erkaufen mag. Unmittelbarer noch als in der ersten tritt in diesem höchst originellen Sendbriefe die Persönlichkeit des Schreibenden heraus.

Während Vulpa wenigstens in seinen besten Leistungen durch die Frische des individuellen Lebens wirkt, zieht bei dem Novaresen Antonio Cerruti (Antonius Cerrutus), dessen „lyrische Gedichte“ in vier Büchern 1550 erschienen sind, der Grundgedanke an, auf dem sich sein Gedichtbuch aufbaut. Die Vorstellung von dem glücklichen Lose des heiligen Sängers ist bei ihm zu besonders starkem Ausdruck gelangt. Sie durchzieht sozusagen sein ganzes Schaffen und kehrt bei jeder passenden Gelegenheit wieder. Auch er betont die Dichtermacht: wen der Sänger mit Ehren nennt, dem wird ewige Dauer zuteil,

*„Nam Phoenix velut alma
Vates funere nascitur.“*

Aber im Zusammenhang mit diesem die ganze neulateinische Dichtung beherrschenden Gedanken wird das Los des heiligen Sängers gepriesen, der, Schätze, Macht und Sinnenlust verachtend, glücklicher lebt als ein König. „Denn im entlegenen Tale wächst die Staude ruhiger als die unfruchtbaren Bergeschen auf den hohen Gebirgskämmen, die unter der Gluthitze leiden und von den regenschweren Südwinden gepeitscht werden.“ Er ermahnt die Genossen vom Reichtum zu lassen und sich Muße und Poesie hinzugeben; er sucht einen Freund von der Rechtskunde ab- und zu den Musen oder der Weisheit hinzulenken. Die tiefe Verachtung, mit der der Sänger auf die Ansichten des gemeinen Volkes und die sinnlichen Vergnügungen der Menge herabsieht, kommt immer wieder zu Wort. Harmlosen Lebensgenuß flieht aber dieser Dichter keineswegs; er ladet den Freund am Martinsfest oder an den Kalenden des August zu fröhlichem Gelage ein; auch im Winter läßt er ähnliche Einladungen ergehen und malt ganz anschaulich die Vorbereitungen zum behaglichen Zusammensein aus, wo man im warmen Zimmer beim Wein alles Schwere vergessen und das Vergangene vergangen sein lassen soll. Es handelt sich also in dem Gedichtbuch des Cerruti nur um wenige Grundtöne, aber sie sind doch so gestaltet worden, daß sie das Wesen der Persönlichkeit widerspiegeln.

Die pastoralen Bestandteile, die in der Blütezeit eine so große Gunst genossen, fehlen bei den Vertretern dieses Zeitraums nicht;

die Ekloge älteren Stils wird noch, überwiegend als Maskenform, verwendet, und auch die Weise des Naugerius und Flaminius findet Nachahmer, wie schon bei den Florentinern der Spätzeit ersehen werden konnte. Aber die Vorliebe für die Idylle beginnt trotzdem bereits abzuebben; auch ist es keinem der in Betracht kommenden Dichter gelungen, sie wirksam auszugestalten. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich die idyllischen Dichtungen des Jakob Bonfadius (gestorben 1550). Allerdings liegt von der lateinischen Lyrik des Bonfadius nur wenig vor, und das Wenige reicht nicht aus, um die Schätzung der Zeitgenossen zu erklären. Bonfadius findet zwar warme Töne, wenn er gefühlvoll das Glück der ländlichen Zurückgezogenheit preist, aber im ganzen bleibt er doch bei der Schilderung seines Landgutes in der beschreibenden Manier stecken.

Bei einzelnen Dichtern dieses Zeitalters tritt die Lyrik hinter anderen Seiten ihrer Tätigkeit ganz zurück. So z. B. bei dem als Epiker und Didaktiker bemerkenswerten Scipione Capece (gest. 1562). Ebenso bei Aonius Palearius (geb. um 1500 [1508?]). Den Hauptruhm verdankt dieser der Tatsache, daß er einer der bedeutendsten Anhänger des Protestantismus in Italien war und schließlich für seine Überzeugung in Rom den Märtyrertod erlitt (1570). Von seiner ernsten religiösen Richtung zeugt das, freilich im Sinne der katholischen Lehre unanstößige didaktische Gedicht: „Die Unsterblichkeit der Seelen“ (gedruckt zuerst 1536); es enthält in seinen Hauptteilen viel abstrakt Apologetisches, erhebt sich aber am Schlusse, die Wiederkehr Christi vergegenwärtigend, zu kräftigem Schwunge. In seiner Lyrik vernähme man gern einen Klang aus der Sphäre des Märtyrertums, der inneren und äußeren Kämpfe, etwa ähnlich den schönen Worten, wie er sie vor seinem Tode an die ihm Nahestehenden gerichtet hat. Allein er hat wohl verschmäht, sein Innerstes in poetische Form zu kleiden. Was an lyrischen Erzeugnissen von ihm vorliegt, stammt ersichtlich aus früherer Zeit. Palearius hat von 1520–27 in Rom studiert; sicher ist er mit den Vertretern der Blütezeit in Berührung gekommen und durch sie beeinflußt worden. Auch reichen die lyrischen Überbleibsel vielleicht in diese Zeit zurück. Der Gewichtigkeit von Palearius' Erdenwallen entspricht allerdings seine Lyrik keineswegs. Aber ganz ohne Gewinn entläßt sie den Leser doch nicht: ein hymnisches Hochzeitsgedicht zeichnet sich durch lebendige Vergegenwärtigung

aus; auch zierliche Kleinigkeiten in lyrischen Maßen gelingen ihm, z. B. die Behandlung eines bei den italienischen Neulateinern häufig wiederkehrenden Motivs: die Klage über den Tod eines Schoßhündchens, wobei es dem Dichter hauptsächlich darauf ankommt, den Eindruck wiederzugeben, den das Ereignis auf die Besitzerin des Hündchens, seine Geliebte, ausgeübt hat. Ungefähr auf der gleichen Höhe wie die Lyrik des Palearius steht die des Petrus Myrteus aus Udine, dessen Gedichte ebenfalls in die Zeit vor 1550 zurückreichen. Er hat sich auf pastoralem und erotischem Gebiet betätigt, aber höher als diese Versuche sind seine kleinen Stücke literarischer Art zu bewerten; er vernachlässigt in ihnen die jüngste Vergangenheit nicht ganz, wendet sich jedoch mehr den früheren Jahrhunderten zu und verweilt sehnsüchtig auf der florentinischen Glanzzeit unter Lorenzo, den er sterbend seiner Stadt den unersetzlichen Verlust ihrer geistigen Blüte weissagen läßt.

Höhere Ansprüche als Myrteus stellte ein anderer Poet, obgleich dessen Vollbringen nur selten seinem Willen entsprach. Antonio Sebastiani, mit dem Beinamen Minturnus, nach seinem Geburtsorte Minturno in Süditalien, kam am Anfang des 16. Jahrhunderts zur Welt und stieg nach einem wechselvollen Leben zum Bischof auf; gestorben ist er 1574. In seiner Jugend suchte er sich der verschiedensten Wissenszweige zu bemächtigen; während der ungefähr Zwanzigjährige in Pisa studierte, wurde er durch die Liebe zu einer vornehmen Dame zwei Jahre lang den Studien entfremdet; er mußte die Stätte seiner Leidenschaft verlassen, um die Herrschaft über sich selbst zu gewinnen und wieder zu der aufgegebenen Arbeit zurückkehren zu können. Dichterisch scheint dieser Zwischenfall nicht fruchtbar geworden zu sein. Das würde dem Wesen seiner Poesie entsprechen, die mehr nach außen gewendet ist. — Minturnus hat sich auch als italienischer Dichter versucht, und seine italienische Poesie berührt sich im Stoff mit der lateinischen. Wie Beatianus feiert er Karl V. in beiden Sprachen, doch kann sein lateinisches Epos: „Die Ankunft Karls V. in Italien“ hier unberücksichtigt bleiben. Zwei Sammlungen seiner poetischen Werke (1564) enthalten Gedichte an einzelne, meist hohe Persönlichkeiten, durchweg in Hexametern. Sie sind allegorisch und mythologisch eingekleidet; von ihrer Art möge das folgende ein Beispiel geben: Der Dichter liegt schlaflos auf seinem Lager, weil er immer daran denken muß, wie Krieg, Hungersnot und

Pest sein Vaterland heimsuchen; da erscheint ihm Italia selbst, sie beklagt ihr herbes Los und deutet zuletzt die Wege an, auf denen ihr vielleicht zu helfen wäre. — Die Epigramme (1564) enthalten ebenfalls viel Lyrisches; wieder bevorzugt Minturnus das mythologische Gewand. Auch antike Sagen hat er weitergedichtet. In Hendekasyllaben schildert er den Schmerz der Venus um den toten Adonis; die Göttin läßt den Eber fangen, der dem geliebten Knaben die Todeswunde versetzte; als sie ihm sein Verbrechen vorhält, erklärt er, daß ihn die Schönheit des Adonis gereizt habe, ihm Küsse aufzudrücken, und daß er ihm so aus bloßer Liebesbegier die tödliche Wunde beigebracht habe; jetzt aber sei ihm das Leben verhaßt, und er bittet Venus um seinen Tod; aber gerade wegen dieser Begründung wird ihm verziehen. Nachdem so in unfreiwillig komischer Weise der Bericht des Altertums ausgesponnen worden ist, wird die antike Sage wieder aufgenommen.

Auch da, wo Minturnus einen höheren Aufschwung erstrebt, stören zahlreiche Nüchternheiten. Noch mehr ist das bei seinem Zeitgenossen, dem Mailänder Franciscus Spinula der Fall, dessen Schaffen deutlich zeigt, daß der Niedergang dieser Poesie vor der Türe steht. In mehreren Sammlungen hat Spinula elegische und hexametrische Gedichte, Oden, Epoden, Elegien, Epigramme zusammengestellt, sich auch auf dem Grenzbereich von epischer und lyrischer Erotik versucht (1563). Der Gesamtertrag ist gering. Meist handelt es sich um Anreden an bestimmte Personen und zu bestimmten Gelegenheiten; selten wird einmal etwas Poetisches gestreift. Religiöses findet sich mehrfach; Gedichte an Christus, Maria, die Heiligen, zum Fronleichnamsfest, auch Betrachtungen allgemein-religiöser Art, ohne daß ein stärkerer Eindruck erzielt würde. Am ehesten wird man noch von den rein individuellen, allerdings ebenfalls meist religiös gefärbten Stücken angezogen. So von einem kleinen Monolog, in dem der Poet seinen verblendeten törichten Geist zur Umkehr auffordert, ehe es zu spät sei und er in das Dunkel der Unterwelt hinunterfahre. So mehr noch von einer umfangreicheren Elegie. Sie ist in Arquà geschrieben, und Petrarcas Schatten schwebt daher über dem Ganzen. Der Dichter sieht sich, wie Walther, plötzlich gealtert, der Jugendschöne beraubt, dem Tode nahe; er klagt die Natur an, die dem Menschen keine Mutter, sondern Stiefmutter ist, und die ihn die Flüchtigkeit des Lebens nicht in den Tagen der Jugendfreuden,

sondern erst im Alter erkennen läßt. Auch ihm verkündet sie nicht bloß den leiblichen Tod, sondern sie weissagt ihm noch, daß seine Gedichte nicht fortleben werden; und nun hat es in der Tat etwas Ergreifendes, wenn der arme Schelm zur Muse fleht:

„*Pieris, haud uno mecum omnia munera lecto,
O precor avertat funeris atra dies.
Carmina non pereant, a te dictata, laborque,
Carmina sint vitae tot monimenta meae.*“

An Gewicht wurden die Leistungen der zuletzt genannten Poeten durch den Gesamtgehalt der Werke des Angelius Bargaeus' stark übertroffen. Freilich wohnt auch in ihm kein schöpferischer Geist; dazu kommt, daß sich sein Schaffen in absteigender Linie entwickelt hat.

Petrus Angelius wurde 1517 zu Barga geboren. Nachdem er eine humanistische Vorbildung erhalten hatte, studierte er in Bologna, zuerst Jurisprudenz, dann, von dieser abgestoßen, die humanistischen Wissenschaften. Von da an wird sein Leben zu einer Kette von Abenteuern, wobei freilich nicht sicher bleibt, inwieweit die Phantasie des Poeten den Ereignissen nachgeholfen hat. Wegen eines Liebeshandels verläßt er Bologna und findet in Venedig Zuflucht, unternimmt eine in ihren Beweggründen undurchsichtige Reise nach Konstantinopel, kehrt unter vielen Widerwärtigkeiten über Frankreich in sein Vaterland zurück und gelangt hier zur Seßhaftigkeit, wird 1546 Professor in Reggio, dann in Pisa, hierauf humanistischer Berater des Kardinals Ferdinand von Medici, erst zu Rom, danach in Florenz, daneben zeitweise sein Lehramt in Pisa versehend, wo er 1596 gestorben ist. Der deutsche Goethefreund kennt Bargaeus als einen der fünf Revisoren von Tassos „befreitem Jerusalem“ (1575).

In die Denkweise des Poeten führt gut sein Weihegedicht an die auch von deutschen Humanisten und Neulateinern so oft besungene Katharina ein, im Alter entstanden, aber Jugenderinnerungen festhaltend. Als Knabe waren ihm die Anfangsgründe der Wissenschaft zuerst leicht geworden, dann hatte ihn sein Oheim zum Kriegsdienst ausgebildet, und als er von diesen Übungen zu den Studien zurückkehrte, konnte er sich in die veränderte Welt nicht mehr hineinfinden. Da erscheint ihm im Traume seine frühverstorbene Mutter Hermelinda und rät ihm, sich um Hilfe

an die heilige Katharina zu wenden; er tut es, und sein brünstiges Flehen findet Erhörung:

„O nunquam spectata satis, sat credita nunquam
 Numinis aeterni vis et clementia, quid te
 Tam magnum esse potest, in nos quod flectat, et aspris
 In rebus hominum generi succurrere cogat?“
 Vix ego finieram supplex, vix ultima labris
 Exierant concepta meis ea vota precesque,
 Cum dubiae affulsit menti lux larga diesque
 Et longe ex animo tenebras discussit inertes.
 Vidi ego tum passim caelò submota sereno
 Nubila, et ardentes per purum excurrere flammās.
 Sensi animum, caeca dudum caligine mersum,
 Liberum et erectum tenues volitare per auras
 Et nihil, ad laudem cursum quod tardet, habentem.“

Allein das Gedicht hält nicht, was der bewegende Anfang verspricht, und dieser Vorgang ist für unseren Poeten bezeichnend: die Sprödigkeit seiner Natur hindert ihn oft, glücklich Begonnenes gleichmäßig zu Ende zu führen.

Bargaeus ist auf verschiedenen Gebieten tätig gewesen. Literaturgeschichtlich erscheint es am bedeutsamsten, daß er in seiner „Syrias“ (begonnen 1561, erste Gesamtausg. 1591) den gleichen Stoff wie Tasso behandelt hat. Der didaktischen Poesie gehören zwei seiner Werke an, sein Jagdgedicht: „Cynegeticon“ (1561) und seine Unterweisung im Vogelfang (Ixeuticon); beide Werke weisen gelegentlich auch lyrische Stellen auf, in denen ein dichterischer Klang vernehmbar ist, insbesondere, wo das Glück der Einsamkeit, des Fernseins von dem Geräusch der Stadt, der ländlichen Zurückgezogenheit gepriesen wird.

Allein im ganzen gelingt es Bargaeus doch nicht oft, das Harte, Trockene seiner Natur zu überwinden. Deshalb wirkt er am stärksten da, wo er sich auf dem Grenzrain zwischen Poesie und Prosa bewegt, nämlich in seinen poetischen Briefen. Sie enthalten teils Begleitschreiben bei der Widmung seiner Schriften, teils tragen sie ermahnenenden oder persönlichen Charakter. Das letzte ist z. B. in dem Schreiben an den deutschen Dichtergenossen Paul Melissus der Fall, den er nach Rom einlädt, und dem er Toscana und Rom durch bezeichnende Züge zu vergegenwärtigen weiß. Gern hört man ihm auch zu, wenn er über Episoden aus

dem eignen Leben berichtet: wie er (1574) nach Rom gekommen, in dem hier übernommenen Hofdienst aber traurig an die entfernten langjährigen Amtsgenossen und die gemeinsamen Studien denkt, gleich dem Vogel, der sich im elfenbeinernen Käfig in die Waldesfreiheit zurücksehnt. Auch da, wo er Betrachtung und Angaben über Persönliches miteinander verbindet, ist er nicht unglücklich, ebenso bei der mit erhöhtem Tone vorgetragenen Verkündung seines Lebensideals: im mittleren Lese sich ganz dem Musendienste zu weihen.

Ein Teil von Bargaeus' Lyrik entfällt auf die Gelegenheitsdichtung: das umfangreichste der in Betracht kommenden Stücke ist ein Epithalamium zur Hochzeit des Franz v. Medici und der Johanna von Österreich, mythologisch eingekleidet und mit den üblichen höfischen Verbeugungen, aber in der von Amor vorgetragenen Liebesgeschichte sowie in der Naturschilderung nicht ganz ohne reizvolle Züge. Gelegenheitsdichtung enthält auch die vierte von Bargaeus' Eklogen; der soeben gestorbene Sangesgenosse Varchi († 1565) wird beweint; doch bleibt es bei bloßen Worten, ein Herzenston klingt nicht hindurch. In den anderen drei Eklogen klagt die Hirtin über die Untreue des Geliebten, der Hirt über die Härte seiner Schönen, der Jäger trauert um die ihm durch den Tod entrissene Euagee. Oft verwendete Motive werden wiederholt, doch fehlt es auch hier nicht an eignen Zutaten, obgleich Bargaeus sich nirgends über die Durchschnittsleistungen der pastoralen Poesie erhebt.

In den bisher behandelten Versuchen bedient sich der Dichter ausschließlich des Hexameters; der größte Teil seiner Lyrik ist teils in lyrischen Maßen, überwiegend in Hendekasyllaben, teils in Distichen abgefaßt. Am unbefangenen gibt sich der Poet da, wo seine Geständnisse gleichsam aus der Augenblicksstimmung herausgewachsen sind, etwa in dem folgenden Monolog: „An sich selbst“:

*„Quis hoc futurum credidisset, Angeli?
Amicus ille, plurimum qui se tibi
Debere norat, idque fassus antea
In amore te te praeferibat omnibus,
Tui suique factus immemor modo
Oblivioni teque seque una dedit.
Quis hoc futurum credidisset, Angeli?“*

Das Gleiche ist in einer, wohl der späteren Zeit angehörenden Elegie ähnlichen Inhaltes der Fall: er bittet da die Götter einen

treulosen Freund dadurch zu bestrafen, daß sie ihn dieselbe Enttäuschung erleben lassen. In ähnlicher Weise gibt Bargaeus ein Bild des Augenblicks, wenn er seinen Gönner Laelius Torellus, den Berater des Herzogs Cosmus, unter Hinweis auf seine Armut bittet, dafür Sorge zu tragen, daß ihm eine ausstehende, reichlich verdiente Geldsumme ausgezahlt werde. Hier gewinnt man einen deutlichen Einblick in die Notlage des armen Poeten.

Nicht mit der gleichen Unmittelbarkeit wirken die übrigen lyrischen Dichtungen. Wohl sucht der Dichter eine Steigerung des poetischen Ausdrucks herbeizuführen: eine anakreontische Ode auf Bacchus mahnt zum fröhlichen Zechen, mit dem bachtischen Wahnsinn erotische Bestandteile verbindend; der hier angeschlagene Ton kehrt in mehreren Hendekasyllabenstücken wieder. Auch strebt Bargaeus danach, die Darstellung sowohl in den Hendekasyllaben wie in den elegischen Stücken durch erzählende Bestandteile zu beleben. Aber eine wirkliche Verlebendigung wird nicht erreicht. Die Hendekasyllaben sollen den Plauderton Catulls treffen, ohne daß es dem Dichter gelänge, die Teilnahme des Lesers zu fesseln, was nur ausnahmsweise geschieht, so etwa wenn er sich das Wiedersehen mit einem Freunde ausmalt.

Immerhin findet er doch für einige Grundanschauungen kräftige Worte. Er entwickelt, wie in den poetischen Briefen, sein auf den Musendienst gerichtetes Lebensideal, er hält den Segnungen des Friedens die Unbilden des Krieges entgegen, sicherlich im Hinblick auf den unglücklichen Zustand des eignen Vaterlandes; er zeigt sich als ein Freund der Natur und des ländlichen Lebens. Und er übernimmt mit besonderem Eifer die von einem Neulateiner zum anderen weitergegebene Lehre, daß nur der Dichter imstande sei, die Unsterblichkeit zu verleihen: des Dichters Wort bleibe ewig, während Bildsäulen und Gemälde dem Untergang preisgegeben seien. Am anziehendsten hat sich Bargaeus über diesen Punkt dem Herzog Cosmus gegenüber ausgesprochen; ihm ruft er zu:

*„Tu quoque, mirandis cuius virtutibus astra
 (Ne meritas laudes deterat ulla dies)
 Iam vatem peperere, fave, dux optime, vati,
 Cuius carminibus iam redivivus honos
 Heroum surgat, proprio qui sanguine quondam
 Solverunt patrios obsidione lares . . .“*

Und durch den zuletzt entwickelten Gedanken findet er den Übergang zu einem geschichtlichen Ereignis, das sich in der Nähe von Florenz abgespielt: er erzählt gewandt, fesselnd, eindringlich den Einbruch der Germanen unter Radagais und ihre Niederlage durch einen Ahnherrn der Medici (1566).

Bargaeus' Schaffen gehört zur größeren Hälfte der hier behandelten Periode an. Aber er ragt nicht bloß zeitlich noch in die Periode des völligen Niedergangs hinein, sondern seine Altersdichtungen atmen bereits die Luft jener Tage, in denen die schöpferische Kraft der neulateinischen Poesie abstirbt, ohne daß man, ebenso wie später, von der liebgewordenen Gewohnheit des Versemachens abläßt. Bevor diese Verfallszeit an ausgewählten Beispielen vergegenwärtigt wird, eröffnet sich, episodisch den Abstieg unterbrechend, ein freundlicheres Bild: der Geist der Blüteperiode bewährt noch einmal seine forzeugende Kraft.

Zehntes Kapitel.

Nachblüte.

Aus der Reihe der nachklassischen Dichter hebt sich eine Gruppe deutlich heraus. Sie knüpft unmittelbar an Flaminius an und setzt dessen Weise fort. Einzelne dieser Männer hatten auch noch persönlich den Einfluß des Flaminius erfahren, so daß sich ein lebendiger Zusammenhang ergab.

Zu der Gemeinde des Flaminius gehörte der als italienischer Dichter wohlbekannte Johannes Casa (1503—56); im Leben scheint Flaminius bei Streitigkeiten der Freunde als Schiedsrichter aufgetreten zu sein; den Schatten des Geschiedenen beschwor Casa zu dem gleichen Zweck: er sollte die übermütigen Wallungen eines Genossen dämpfen. — Deutet man eine Äußerung Casas richtig, so hätte er in seiner Jugend zügellose Liebesgedichte verfaßt; Proben einer derartigen lateinischen Poesie scheinen sich nicht erhalten zu haben; überhaupt liegt wohl die dichterische Ausbeute nicht vollständig vor. Die überlieferten Oden und Hexameter bieten neben Persönlichem und Gelegentlichem Betrachtungen allgemeiner Art; sie wenden sich gegen die Ehrsucht, warnen davor, das Ohr der Schmeichelei oder dem Gerede des urteilslosen Haufens zu öffnen; sie kennzeichnen das wahllose Walten des unter die Menge tappenden Glückes. Die Zwölfsilbler, in welche diese zuletzt persönlich gewendete Scheltrede gegen das Geschick eingekleidet ist, sprechen durch Einfachheit an; im übrigen aber schädigt die absichtlich gespreizte Ausdrucksweise die Wirkung. Wenn es sich jedoch um die kleinen Nadelstiche des Lebens handelt, weiß Casa auch natürlich zu sprechen: recht kräftig äußert er seinen Unwillen über das beständige Läuten der Glocken, die ihm seine Nachtruhe stören, und ebenso macht er seinem Unwillen gegen einen unsauberen Römer Luft, freilich mit ekelhafter Ausmalung des einzelnen.

Ungleich stärker als Casa wirkt ein anderer Freund des Flaminus, Hippolytus Capilupus. Er ist 1511 in Mantua geboren, war in Rom als Sekretär mehrerer Kardinäle tätig und wurde von Julius III. als Diplomat verwendet. Bei Paul IV. aber fiel er in Ungnade; ja der Papst ließ ihn, wie es scheint, zugleich mit Hippolyts Bruder Lelio Capilupi, im Kastell S. Angelo einkerkern. 1557 wurde er befreit; Pius IV. erhob ihn zum Bischof von Fano und 1561 zu seinem Nuntius in Venedig. Später legte Hippolyt das Bischofsamt nieder und kehrte in die ewige Stadt zurück, wohin es ihn wohl trotz aller Ehren immer wieder gezogen hat; hier starb er 1580.

Die heidnischen Elemente, welche bei Flaminus so in den Vordergrund traten, fehlen bei Hippolytus Capilupus nicht vollständig. Eine sapphische Ode singt den Preis des Apollo und erfleht seinen Schutz für Italien und Julius III. Aber die Hingebung, mit der sich noch Flaminus in diese Welt versenkt hatte, ist bereits im Schwinden begriffen; äußerlich und innerlich läßt sich erkennen, daß des Dichters Seele weit mehr bei der christlichen Dichtung weilte. Der Geist der Gegenreformation macht sich deutlich bemerkbar. Häufig wird die Jungfrau Maria angerufen; in eigener seelischer Bedrängnis erfleht der Dichter ebenso ihren Schutz, wie er ihn für sein Vaterland und für die gemeinsame Sache der Christenheit im Kampfe gegen die Türken in Anspruch nimmt. Auch die Art, in der zahlreiche andere religiöse Gegenstände angegriffen werden, versetzt uns in die Luft der Gegenreformation. Indessen beschränkt sich Capilupus' Dichtung keineswegs auf das Religiöse allein. Eine wichtige Rolle ist der Freundschaftsgesinnung zugeteilt; wahrheitsgetreuer als in den etwas steifen Oden kommt diese in dem Geplauder seiner Hendekasyllaben zu Wort; hier ist das Vorbild des Flaminus unverkennbar. Auch der Liebesdichtung wird ein breiter Raum gewidmet. Teils handelt es sich um erzählende Elemente: das entehrte Mädchen sucht den Tod in den Wellen; der Jüngling begegnet seiner Angebeteten auf einer über den Po führenden Brücke und klagt ihr sein Liebesleid, worauf sie ihm schnippisch rät, seine Flammen in den Fluten zu löschen, flugs spornt er sein Roß, setzt in den Fluß hinab, und dadurch wird in ihr die heftigste Liebe entfacht, die sich zunächst in zärtlicher Sorge um die Rettung des Geliebten äußert. Neben diesen Stücken finden sich aber auch wirkliche Liebesgedichte: durch die Rückkehr der Geliebten auf das Land wird der frühere

Glanz der Natur wieder hergestellt; der Dichter beneidet die Wellen, die die nackten Glieder seiner Schönen berühren dürfen, er verlangt nicht das gleiche, sondern möchte sie nur einmal unbekleidet sehen; er mahnt in herkömmlicher Art zum Liebesgenuß, solange der Lenz der Jugend noch währt; er will aber auch mit grauen Haaren nicht von der Liebe lassen und verweist die Geliebte darauf, daß in dem Kranze neben der Rose auch die weiße Lilie wohl am Platze ist. In dem Idealbilde, das er mehrfach von dem Leben eines Greises entworfen hat, spielt die Liebe allerdings keine Rolle. Bei manchen erotischen Dichtungen fällt die Einförmigkeit auf, ähnlich wie schon in den religiösen Stücken bestimmte Bilder immer wieder aufs neue verwendet werden. Der Dichter vergleicht z. B. seine Geliebte mit Phöbus, mit dem Monde, mit der Sonne, um ihr nachher den Preis zuzugestehen, und die betreffenden Gedichte ähneln sich dann bis in die Satzfügung hinein. Der Mangel an Erfindungskraft läßt sich also nicht verkennen, und dieser offenbart sich auch darin, daß nicht selten der gleiche Vorwurf wiederholt behandelt wird. Aber das Hin- und Herwenden desselben Motivs führt doch zu sehr anmutigen Bildern: Luna am Himmel, von einem Kranz funkelnder Sterne umgeben, und zu gleicher Zeit Galathea, am Ufer des Po im Geleit rosiger Mägdlein tanzend, jede der beiden Gruppen von Glanz und Schönheit verklärt. Manches andere wirkt durch Stoff und Ausführung zugleich, so die Mahnungen an einen Freund, sich aus den Ketten einer schimpflichen Liebesleidenschaft zu befreien, oder das Bild, das der Dichter zweimal von Rom entwirft, und das besonders packend da ist, wo er in der Ferne sehnsüchtig der ewigen Stadt gedenkt und von Papst Pius IV. die Erlaubnis zur Rückkehr erbittet. Die Beziehungen von Capilupus' Poesie zur Zeitgeschichte wurden bereits berührt. Wie andere Neulateiner Italiens begrüßt er den Frieden zu Cateau-Cambrèsis, die Segnungen des Friedens preisend und am Schlusse den Wunsch aussprechend, es möchten die nun geeinten Fürsten ihre Kräfte gegen die Türken verwenden. Daß er dann später dem Sieger in der Schlacht bei Lepanto, Don Juan d'Austria, freudig zujauchzte, erscheint selbstverständlich. Mit Widerwillen hört man dagegen, wie er seine Stimme in den Jubel der französischen Hugenottenmörder mischt und Karl IX. als den schlangentötenden Herkules und den pythonerlegenden Apollo feiert. Daß die beiden welschen Nationen in ihrer Bewunderung der

völkerbeglückenden, kulturfördernden Tätigkeit Karls IX. und seiner Helfershelfer übereinstimmen, wird keinen unparteiischen Beurteiler des Weltkrieges und der Nachkriegszeit wundernehmen, es fehlte nur noch ein amerikanischer Apostel der Humanität, um seinen Segen dazu zu geben.

Weit weniger als Hippolyt vermag dessen Bruder Laelius Capilupus (1501—63) anzuziehen. In seinen lateinischen Versen gelingt es ihm selten, einen stärkeren Widerhall zu erzielen. Gelegenheitsgedichte, meist höfischer Art, zum Teil mit Benutzung der Eklogenform, weisen keine eignen Züge auf. Auch dankbare Gegenstände vermögen ihm die Kraft nur selten zu wecken. Zu Rom hat man ihn in den Kerker geworfen (vgl. oben S. 296); er wendet sich flehend an den Markgrafen Hercules Gonzaga, aber alles Eindringliche, sich aus der Lage mit Notwendigkeit Ergebende fehlt; ganz anders wußte Platus Platinus (vgl. S. 113 f.) den gleichen Motiven etwas abzugewinnen. Lebendiger wird die Darstellung, wenn der Poet das Bild Virgils heraufbeschwört und begeistert grüßt, oder wenn er Roma eine Klage über die vielen Leiden in den Mund legt und sie Hilfe von Julius III. erflehen läßt. Auch eine Anrede an die Glücksgöttin, die schließlich den Dichter erhört, kann man sich um ihres mannigfaltig wechselnden Ausdrucks willen gefallen lassen. Am persönlichsten und daher auch am eindringlichsten erklingt der Ton eines poetischen Briefes; der darin Angesprochene ist unter die Herrschaft eines buhlerischen Weibes geraten, und Capilupus sucht ihn aus diesen schimpflichen Fesseln zu befreien; er scheint überhaupt ein Feind der Frauen zu sein, wovon eine hier nicht zu besprechende Satire gegen die Weiber Zeugnis ablegt.

Poetischer als Laelius erscheint der andere Bruder Camillus Capilupus (1504—1548), soweit man aus den zugänglichen Proben ein Urteil gewinnen kann. Nicht übel erfaßt eine alcäische Ode das Dasein als einen Seesturm, und der Dichter fleht zu Gott, ihn vor den verderbendrohenden Gewalten zu beschützen und an seinen Busen zu nehmen. Eine andere Ode an die Nacht kann freilich nur in weitem Abstände von dem gleichnamigen Gedicht Pontans genannt werden, aber sie bringt doch eigene Züge, und namentlich am Schlusse, wo der Dichter das Dunkel herabwünscht, wenn er zu seiner geliebten Pholoe schleicht, erhebt er sich zu wirklichem Wohllaut. Pholoe scheint ein Fischer-

mädchen zu sein; Capilupus, wahrscheinlich von Sannazar angeregt, zeigt sie, wie sie nachts beim Fackelschein Krebse fängt: die in eine Bitte an die Nymphe eingekleidete Elegie weiß durch Wiedergabe der Bewegung ein lebendiges Bild erstehen zu lassen.

In die letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts ragt ein Nachkömmling der Capilupi, Julius Capilupus, hinein; er hatte Beziehungen zu Torquato Tasso, dessen „Befreites Jerusalem“ er in einem kleinen Gedicht begeistert preist. Wie bei Tasso, so spürt man auch bei ihm den Geist der Gegenreformation; er macht sich in der Wahl seiner Gegenstände bemerkbar: die heilige Agnes, die unschuldigen Märtyrer werden verherrlicht, eine nicht sehr glückliche sapphische Ode an die heilige Jungfrau gipfelt schließlich in einer Fürbitte für Sixtus V. (1585–90). Daneben finden sich aber auch mannigfache Versuche erotischer und pastoralen Natur, durchweg in Distichen; sie folgen ersichtlich den Spuren des Naugerius und Flaminius; es handelt sich um kurze, auf einem Motiv aufgebaute Stücke, in denen es an Wiederholungen nicht fehlt. Der Hirt schickt seine Tränen über die tote Geliebte mit dem Flusse zum Meere, damit sie dessen Bitterkeit noch vermehren; die Schafe sollen nicht aus dem Mincio trinken, weil sein Wasser durch die Tränen des Hirten ungenießbarer als das Meerwasser geworden ist. Gelegentlich taucht ein hübscher Vergleich auf: die Geliebte schimmert wie der Mond, sie überglänzt bei den Reigentänzen die anderen Jungfrauen so wie der Mond die Sterne. Auch eine bestimmte Lage wird zuweilen ganz poetisch erfaßt: Amyntas, erklärt der schönen Nemesis seine Liebe und da sie errötet, wagt er nicht weiterzusprechen.

Um ein dichtendes Brüdertrio wie bei Hippolyt, Laelius und Camillus Capilupus handelt es sich auch bei Hieronymus, Johann Baptista und Cornelius Amaltheus. Sie ähneln ferner den Capilupi darin, daß auch sie den Zusammenhang mit der Welt des Flaminius und seiner Freunde aufrecht erhalten. Und schließlich ergibt sich noch ein dritter Vergleichspunkt: einer der Amaltheer überragt an Können beträchtlich die Brüder, ebenso wie Hippolytus Capilupus die seinen. In der Familie der Amaltheer scheint die Neigung zum Dichten erblich gewesen zu sein; denn einer der Vorfahren der Brüder ist später (vgl. S. 347) noch als Poet zu nennen.

Wenn man aus einem einzigen Zeugnis einen Schluß ziehen kann, so scheint die Jugendpoesie des Hieronymus Amaltheus

(aus Oderzo 1506—74) am anziehendsten gewesen zu sein. Denn in einer aus seiner Frühzeit stammenden Elegie zeigt er sich besonders frisch. Durch Beschwörungsformeln sucht er die Liebe zu bannen und glaubt auch schon des Erfolges sicher zu sein, muß aber bald erkennen, daß er sich getäuscht hat, und daß ihn Amor nicht losläßt. Hinter dieser Jugendarbeit bleiben seine späteren kleinen Liebesgedichte weit zurück. Mit größerem Glück hat er die in ihnen verwendeten Motive der Gelegenheitspoesie dienstbar gemacht: Galla ruft mit süßen Tönen den treulosen Liebhaber zurück; zwei Fische werden durch den Gesang so bezaubert, daß sie nicht von der Stelle können, fallen dem Fischer leicht zur Beute und werden von dem Dichter als Geschenk an einen Freund gesandt. Auch sonst findet er für die Gelegenheitsdichtung gefällige Einkleidungen, so namentlich in einem kleinen Monolog, in welchem Jolas Bergen und Tälern Lebewohl sagt, um nach Afrika zu gehen, aber zum Ablassen von seinen Klagen aufgefordert wird, da ein Freund ihm überallhin folgen würde. Dem unmittelbaren Eindruck verdankt wohl auch das Gedicht vom Kometen seine Entstehung: der Liebende glaubt das Haar der Galla an den Himmel versetzt; der über den Zustand des Vaterlandes Trauernde und durch den Tod der Mutter Gebeugte sieht schweres Leid voraus; der weise Alte weissagt, daß dies Unglück nur die fremden Länder treffen, während Italien von Friede und Freude begünstigt werden würde. Auch das religiöse Gebiet wird berührt: während Pius V. am Altar das Hochamt verrichtet, meint der Dichter die Kirche von himmlischen Strahlen erhellt zu sehen und bringt mit tiefer Inbrunst seine Bitten vor Christi Thron. Ein Gigantenkampf, für Pius' V. Vorgänger, Paul IV., bestimmt, erweist sich als Allegorie. Ähnlich wie Lampridius, dessen Lob Amaltheus in einer Ode verkündet hat, schildert er die Auflehnung der Lutheraner als eine Erhebung der Giganten und fordert Paul IV. auf, gegen die Feinde Feuerkugeln zu schleudern und sie in den Pfuhl des Cocytus zu stürzen.

An poetischer Kraft, Wärme und Gestaltungsfähigkeit wird Hieronymus Amaltheus von seinem Bruder, Johann Baptista (1525—1573) weit übertroffen. Auch bei diesem ergibt sich die Möglichkeit, das Schaffen in das frühere Lebensalter hinein zu verfolgen. Seiner Frühzeit gehören sechs Eklogen an; sie zeigen, daß sich schon in der Jugend die entscheidenden Züge seines Wesens und dichterischen Vermögens ausgebildet hatten. Die

Eklogen bieten sämtlich Monologe oder monologische Erzählungen. Die meisten sind auf einen wehmütigen Ton gestimmt: erzwungener Abschied von den Wäldern; Bitte um Genesung der erkrankten Geliebten; Trauer des Hirten, dessen Erkorene sich der Jagd zugewendet hat und ihm nun fern ist; Qualen des getäuschten Liebhabers. Alle diese Vorwürfe hat der Dichter mit einer Fülle von feinen Wendungen ausgestattet und für die schwermütige Grundstimmung überall die entsprechende Form gefunden. Wie Hoffnung und Verzagtheit miteinander wechseln, wie die Natur an den inneren Regungen des Menschen teilnimmt, das kommt nicht minder zart zum Ausdruck als der Klagelaut des Trennungsschmerzes und das sehnüchtige Bangen um die Geliebte. Es ist kein Zufall, daß von den späteren Arbeiten des Amaltheus die heroisch angehauchten Gedichte in Hexametern ebensowenig einen stärkeren Eindruck zu erzielen vermögen wie die Oden; der Dichter gibt sich nicht ungezwungen, auch da nicht, wo man meinen sollte, daß der Gegenstand ihm liegen müßte, so bei der Trauerode auf den Tod des Fracastorius. Überall dagegen, wo ähnliche Klänge angeschlagen werden wie in den Jugendeklogen offenbart sich die eigentümliche Kraft seines Dichtergeistes. In mannigfachen Formen kehrt die Freude an stiller ländlicher Zurückgezogenheit und der Widerwille gegen das Umherschweifen zum Zwecke des Erraffens von Geld und Gut wieder; typische Züge des Hirtenlebens werden zwar mit den herkömmlichen Farben, aber doch anmutig ausgemalt. Auch die Liebesdichtung ist nicht ganz ohne Reiz: der Poet sieht trauernd, daß der Wintersturm die Schönheit seiner Geliebten geschädigt hat, und fordert sie auf, in seinen Armen Schutz zu suchen, oder er wünscht eine Rosenknospe zu sein, damit ihn sein Mädchen abpflücke und in ihr Haar oder an den Busen stecke. Größere Ansprüche erheben zwei elegische Monologe, die offenbar als Parallelstücke gedacht worden sind: beide werden durch die Klagen der Gattinnen über die Abwesenheit ihrer Männer ausgefüllt: der eine hat eine längere Seereise angetreten, der andere zieht beständig zu Jagden aus und läßt seine Frau allein. In leidenschaftlicher Liebesrhetorik, in Bitten, Beschwörungen, Vorsätzen werden die durch den Gegenstand gebotenen Motive erschöpft, ohne daß die absichtslose Wirkung der kleineren Liebesdichtungen erreicht würde.

Der jüngste der drei Brüder, Cornelius Almatheus (geb. um 1530, gest. nach 1595), steht dem Maße seiner poetischen Begabung

nach wieder dem ältesten nahe, doch gelingt es ihm nicht, so kräftige Wirkungen wie dieser zu erzielen. Immerhin ist auch sein Talent nicht ganz unergiebig. Er bevorzugt mythologische Erfindungen, um Venedig zu preisen, die Anmut seines Heimatgaues herauszuheben und wie sein Bruder Johann Baptista die Schlacht bei Lepanto zu verherrlichen. Trotz mancher Wunderlichkeiten, die bei diesen Einkleidungen mit unterlaufen, gelingt es ihm, diesen, meist in Hexametern abgefaßten Gedichten einen gewissen Schwung einzuhauchen. Auch sein lebhaftes Naturgefühl ist erfreulich, obgleich die Anschaulichkeit der Schilderung nicht immer der Stärke der Empfindung entspricht.

Gewiß steht bei diesen Nachzüglern einer bedeutenden Literaturepoche nicht alles auf gleicher Höhe. Aber als Ganzes betrachtet, gewährt der Ertrag dieser Epigonenarbeit ein freundliches Bild. Es ist, als ob noch einmal die Abendröte den Umkreis verklärend beleuchtet, bevor die Nacht hereinbricht.

Elftes Kapitel.

Abstieg und Niedergang.

Geistige Wandlungen vollziehen sich nicht plötzlich; auch das Absterben der neulateinischen Dichtung ging in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts nur langsam vor sich. Einzelne Triebkräfte günstigerer Tage blieben lebendig, vermochten aber der hemmenden Wirkung einer andersgearteten Zeit gegenüber nicht recht aufzukommen. Das zeigt sich schon im späteren Schaffen des Petrus Angelius Bargaesus. Gleich diesem wirtschafteten auch andere Poeten mit den aus fruchtbareren Perioden überlieferten Mitteln, und wo die dichterische Persönlichkeit nicht ganz den veränderten Verhältnissen erliegt, da gelingt wohl das eine oder das andere. Insbesondere geschah dies, wenn die Poeten sich nicht an Gegenstände wagten, zu deren Bewältigung ihre Kräfte nicht ausreichten. Immerhin gab es auch in der Ausgangszeit noch Männer, die im wesentlichen der Grenzen ihres Könnens bewußt blieben und daher innerhalb eines kleinen Arbeitsgebietes noch Ansprechendes hervorbringen konnten. So z. B. Joh. Antonius Taygetus. Zwar hat auch dieser Dichter zuweilen mehr erstrebt, als seine Natur hergab; er versucht heroische Töne anzuschlagen und besingt, wie so viele seiner sangesfrohen Zeitgenossen den Sieg bei Lepanto: in einer Ekloge läßt er durch den Hirten Idmon recht langatmig den Verlauf der Schlacht erzählen; kräftiger preist er in einem elegischen „Spruch“ (Elogium) die toten und die lebenden Krieger, die Führer, insbesondere aber als den eigentlichen Urheber des Sieges Papst Pius V. Indessen mochte Taygetus auch durch die allgemeine Zeitstimmung fortgerissen werden, seine Hauptteilnahme war anderen Gebieten zugewendet. Insbesondere der Liebeslyrik, die bis in sein zwanzigstes Jahr zurückreicht. Der Kreis, innerhalb dessen diese elegischen Gedichte sich bewegen,

ist allerdings nicht groß. Taygetus nimmt teilweise überlieferte Motive auf; seine eignen Erfindungen wiederholen sich, zuweilen bis zum Wortlaut. Aber das nach Abziehung solcher Einschränkungen Übrigbleibende gestaltet er reizvoll aus. In Anreden an Cupido, an die Geliebte selbst klagt er über Verschmähung, über seine Liebesqual; er meint das Leben nicht länger ertragen zu können und freut sich, daß der Tod wenigstens zugleich der unsinnigen Liebe ein Ziel setzen wird. Seine Empfindungen während eines ländlichen Aufenthaltes seiner Schönen werden zu einem leidenschaftlichen Monolog ausgesponnen: die Furcht vor etwaiger Unbeständigkeit des Mädchens wirft ihn hin und her: er will der Liebe absagen und in den Krieg ziehen, kann aber doch nicht von ihr lassen, sie sei auch, wie sie sei. In einer anderen Elegie preist er zwar die Reize der Geliebten, klagt aber darüber, daß sie ihre Liebe nur um Gold verkaufen will, und wünscht ihr, daß die so gewonnenen Schätze eines Tages verschwinden möchten. Wahrscheinlich handelt es sich in diesen Gedichten um verschiedene Frauen. Kleinere elegische Stücke zeigen schematischen Charakter. In der seit der Blütezeit üblichen Art opfert er Venus Tauben, Amor Weihrauch, ihre Hilfe erflehend und sich ihnen ganz zu eigen gebend; er spielt bei dem Anblick der ihm von der Geliebten gesandten Veilchen mit den Worten: *pallentes* (die Farbe der Veilchen: mattblau oder weiß), *palleo* (das Antlitz des Liebhabers), *viola* und *violor* (von der Geliebten). Und als seine Schöne gestorben, richtet er eine Anrede an die von ihr kommenden Blumen: Tränen und Seufzer will er ihnen spenden, damit Wasser und Lufthauch ihnen nicht fehle. Herrscht also überwiegend ein schwermütiger Ton, so fehlt doch auch die Lebenslust nicht: ähnlich wie den Cupido feiert er auch wiederholt den Bacchus, wobei er sich aber, wie es scheint, zu einem orgiastischen Tone zwingen muß.

Während von der Liebeslyrik des Taygetus sich doch immerhin einzelne Stücke frisch erhalten haben, trägt das Schaffen seines Zeitgenossen Parthenius schon hippokratische Züge. Bernardino Partenio (Bernardinus Parthenius, eigentlich de Franceschini, gest. 1589) stammte aus Spilimberg in Friaul, war zuerst Lehrer in seiner Heimat, dann in Ancona, Vicenza, zuletzt in Venedig. Die Hauptmasse seiner poetischen Tätigkeit entfällt auf die Oden (drei Bücher). Viele von ihnen sind an Maximilian II. gerichtet, andere beziehen sich auf Venedig und dessen leitende Männer,

und mit einem Gedicht zur Jahrhundertfeier für Venedig (Carmen saeculare) schließt das dritte Buch ab. Private Gegenstände fehlen in den Oden nicht ganz, überwiegend aber herrscht der heroische Charakter; der Türkenkrieg und der Kampf gegen die Ketzerkönigin Elisabeth, das „unsinnig wütende Weiblein“ (*muliercula insaniens*), schweben Parthenius als lockende Ziele vor, und einen „Sieg“ Frankreichs über England feiert er als Vorläufer der völligen Vernichtung des Feindes. Die Darstellung hat durchweg etwas Steifes, Gemachtes, dazu stört die allzugenaue Anlehnung an den horazischen Wortlaut. Es fehlt das Überzeugende, die innere Wahrheit; der Poet scheint sich künstlich zum heroischen Sänger aufzubauschen. In der Tat macht es den Eindruck, als ob ihm im Tale wohler gewesen wäre als auf den Gipfeln, und es ist wahrscheinlich sein eigenes Lebensideal gewesen, das er in den folgenden Worten zeichnet:

*„Felix, cui secunda sequi licet otia vitae;
Nec strepitus belli aut classica pulsa timet,
Sed veteres pace in tuta cum coniuge casta
Et natis gaudet incoluisse lares.
Non hunc surgentis perterrent murmura ponti,
Dum fremit et quassam verberat unda ratem.
Non hic, dum ignotas penetrat mercator arenas,
Dispositas latronum horruit insidias.“*

Es entspricht diesem Bekenntnis, daß ihm ungleich besser als die pomphaften Gesänge an Könige und Patrizier Vorwürfe aus den kleineren Kreisen des Daseins gelingen. Ein Liebeslied fordert seine Lycoris auf, sich ihm zu zeigen, ihm, der sie sucht, wie die Kuh das verlorene Kälblein, ein Vergleich, der dann breit ausgeführt wird. Das Landgut einer befreundeten Familie gibt zu einer Reihe ganz artiger kleiner Gedichte im Geschmack des Naugerius und wohl auch des Flaminus Anlaß, zu dem Parthenius Beziehungen hatte. Eine heftige Invektive gegen einen Feind mag man ebenfalls hierher rechnen. Im ganzen allerdings nur wenige Stücke; es scheint, daß Parthenius die ergiebigste Seite seines kleinen Talentes verkannt und daher nicht genügend ausgebaut hat.

Die Tendenz der Gegenreformation klingt bei Parthenius nur im allgemeinen an. Sonst aber verraten die meisten dieser Nachzügler in der einen oder der anderen Weise den eingetretenen Umschwung des religiösen Lebens. Was sich bei Zanchius u. a.

vorbereitet hatte, tritt jetzt deutlich in die Erscheinung. Ein Zeuge für die Stärke dieser Strömung ist Johannes Matthaeus Toscanus. Er reicht in etwas frühere Zeit zurück und wurde um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts in Mailand geboren. Längere Zeit lebte er in Frankreich, wo er 1576 gestorben ist. Für französische Leser war höchstwahrscheinlich auch die von ihm veranstaltete zweibändige Auslese aus der neulateinischen Dichtung Italiens bestimmt (erschieden 1576); er hat mit ihr zwar nicht die erste, wohl aber die folgenreichste Anthologie aus den italienischen Neulateinern geschaffen; die meisten gleichartigen Unternehmungen der späteren Zeit haben aus ihr geschöpft.

Toscanus' eigene Tätigkeit auf lyrischem Gebiet war ausgedehnt, aber wenig fruchtbar. Seine zahlreichen Gelegenheits- und Freundschaftsgedichte, Oden und Elegien, heben sich nicht durch besondere Züge aus der Unmasse gleichartiger Machwerke heraus. Die Epigramme enthalten mancherlei Lyrisches, auch kleine Liebesgedichte, die ebenfalls nur überlieferte Motive fortpflanzen, ohne sie weiterzubilden. Diese Erotik scheint den Jugendjahren unseres Poeten anzugehören; denn im Laufe der Zeit wurde er immer strenger gegen die üblichen Liebesscherze und den erotischen Götterhimmel; beides fand er mit reinem Sinn unvereinbar:

*„Quid culta prodest carminis concinnitas,
Quid casta linguae Romulae observatio,
Oratio quid mille picta flosculis,
Si foeda amorum turpium lascivia,
Si dei profani fabulaeque inutiles,
Foede pudicis obstrepentes auribus
Nugae sonorae versuum spectabilem
Luto nitorem turpius si collinant?“*

Angesichts dieser Sinnesweise ist es kein Zufall, daß Toscanus für den in seiner Zeit eingetretenen Wandel, ähnlich wie Zanchius, aber wohl von diesem unabhängig, eine allegorische Einkleidung gefunden hat. Das geschieht durch ein Traumbild: in einer Herbstlandschaft (diese vielleicht mit Rücksicht auf das schon eingetretene reifere Alter gewählt) erscheint ihm die Poesie; sie klagt ihn an, daß er die Musen verlassen habe, und fordert ihn zur Rückkehr auf. Da tritt ihr jedoch eine andere Frauengestalt entgegen; es ist die göttliche Weisheit. Sie wirft der Poesie das Unheilge

ihres Tuns vor, verspricht den Dichter aus den ihm von der Poesie auferlegten Fesseln zu lösen und ihn zu ihrem eignen Jünger zu weihen. Diese Worte dringen tief in die Seele des erwachenden Dichters und geben seinem Geiste die endgültige Richtung. Der in dieser Elegie verkörperten Umkehr entspricht die Wendung zu religiöser Dichtung: zwei Hymnen zu Weihnachten im elegischen und lyrischen Maß feiern das Geburts- und Sendungswunder; der Jubel über den Sieg bei Lepanto wird durch ein feierliches Dankgebet eingeleitet; gleich Fumanus und zwei weniger bekannten Poeten, Tarquinius Frangipanus und Joseph Parlistaneus, beklagt Toscanus im vierhebigen jambischen Verse die Schwäche des Greisenalters, freut sich aber, daß ihm der Geist erhalten geblieben, der ihn zu Gott emporführt. Für das Vorwalten der religiösen Antriebe spricht auch seine Umdichtung der Psalmen, die man freilich nicht nach den melodischen Übertragungen des Flaminius lesen darf; ebenso die gleichartige Bearbeitung einiger liedartiger Stücke der Bibel, z. B. des Gesangs der Hanna und Simeons (beides 1575). In Toscanus' eignen Dichtungen herrscht durchaus der Geist der Gegenreformation, und wenn er ganz eindrucksvoll, allerdings nicht ohne klassische Mätzchen, den verstorbenen französischen Humanisten Turnebus zur Akademie sprechen, seinen Lebensinhalt entwickeln und von den himmlischen Freuden erzählen läßt, dann rechnet er es ihm zum Ruhm an, daß er sich nicht mit den Büchern des verruchten Calvin beschäftigt und kein schreckliches Gift unter das unverständige Volk ausgestreut habe. Liebenswürdiger erscheint unser Poet da, wo er, wie Spinula und schwerlich mit besserem Recht, die Musen bittet,

*„Summos post cineres rogamque mutum
Nomen mi maneat perenne cartis.“*

Die religiöse Anschauungsweise des Toscanus wird von dessen Zeitgenossen und Freund Johannes Carga geteilt. Der Standpunkt Cargas ist leicht zu erkennen; der Poet jubelt nicht bloß, wie so viele seiner Zeitgenossen, dem Siege von Lepanto zu; er schickt auch ein feuriges Dankgebet für die Siege Albas über die „tempelschänderischen Kriegsscharen“, die „ruchlosen Heerhaufen“ in den Niederlanden zum Himmel; in Loretto bringt er der Jungfrau seine Verehrung dar. Der Geist der Gegenreformation ist also in ihm lebendig, er hat ihn kräftig zum Ausdruck gebracht. Drei

Monologe zeigen, wie stark die neuerweckten religiösen Triebkräfte sein Inneres beherrschen. In dem ersten, in dem man freilich das schreckliche „*quousque tandem*“ in Kauf nehmen muß, mahnt er sich zur Abkehr von den vergänglichen Schätzen dieser Erde, damit Reue und Buße ihm den Weg zum Himmel bahnen; der zweite enthält eine Anrede an seinen Geist: dem gilt die Frage, weshalb er den Dichter sich selbst entfremdet und ihn von dem alleinigen Heilbringer, von Christus, abzieht, dem er sich dann bereuend, gnadeflehend naht. Und der dritte, beste Monolog scheucht den bösen Geist fort, der den Dichter in der Finsternis versuchend quält und ängstigt. „Es ist ein Licht, das nie erlöschen wird; dieses Licht erleuchtet, so daß ich vor den Drohungen der finsternen Nacht nicht erschauere.“ In der Stimmung zeigt eine Selbstanrede des Gealterten mit diesen Monologen viel Ähnlichkeit: wie im Traum sind ihm die Jahre dahingeschwunden, da kommt er zur Besinnung: der Tod mit seinen Strafen steht bevor, und er empfiehlt sich Jesu Schutze. Poetisch ist freilich nur wenig in all diesen Erzeugnissen, aber die Persönlichkeit macht sich geltend, und der Leser muß an die Echtheit der Empfindungen glauben. Persönlich gewendet wird von Carga auch das Gelegenheitsgedicht; der eine hübsche Charaktersititk des Geschiedenen enthaltende Trauergesang auf einen Freund preist diesen zuletzt glücklich, daß er die Unruhen und Kämpfe, in die die Überlebenden verstrickt sind (1552?), nicht mehr anzusehen braucht; und wieder bricht Cargas eigener religiöser Standpunkt lebhaft durch:

„*Diruta templa cadunt: a culmine victa residet*
Religio: pietas prisca fidesque iacet.
Ecquid ad hanc rerum faciem superesse putemus,
Quo minus extremam iam ferat hora diem?
Quis non emigret terris hoc tempore, quis non
Huic saeclo caelum proposuisse velit?“

Cargas Gedichte liefern den Beweis dafür, daß die religiöse Inbrunst immer stärker anschwillt. Auch andere poetische Erzeugnisse der Zeit atmen den gleichen Geist. So die besten Leistungen des Veronesers Adamo Fumani († 1587). Als Didaktiker nimmt Fumanus eine besondere Stellung ein: er hat den denkbar sprödesten Stoff, die Logik, in die Form des Lehrgedichtes gepreßt. Seine an Bilder anknüpfenden elegischen Gedichte nähern sich der beschreibenden Poesie. Von der eigentlichen Lyrik scheint

sich nur verhältnismäßig wenig erhalten zu haben. Das ist zu beklagen, denn die auf die Nachwelt gekommenen Stücke zeichnen sich durch Anteilnahme des Gemütes und sprachliche Gewandtheit aus. In derselben Weise und mit denselben metrischen Mitteln wie die bereits erwähnten gleichzeitigen Dichter klagt er als Greis über das Schwinden des Lebensfeuers und möchte von Gott wie ein Phönix erneuert werden. Eine andere Ode entrollt eine Versuchungsszene: der Satan ängstigt den Dichter mit den Schrecken des Gottesgerichtes und flüstert ihm ein, daß er als Sünder nie der Gnade Gottes teilhaftig werden könne. Da legt der Gequälte ein offenes Sündenbekenntnis ab und wendet sich mit inbrünstigen Bitten an Gott:

„*Te corde toto, mente tota te obsecro,
Totisque viribus meis,
Da me tibi uni fidere, ac semper tuis
Parere jussibus omnibus,
Da me te amare amore semper maximo
Amore sincerissimo,
Cruore, da tu, me esse dignum denique,
Quem tu redemeris tuo,
Mea facta, dicta, cogitata, fac, tuam
Spectare semper gloriam.
Pavore sic me liberaveris gravi,
Sic solveris formidine.*“

Auch bei Fumanus kommt also die durch den Geist der Zeit herbeigeführte Vertiefung des religiösen Sinnes lebendig zum Ausdruck.

In der einen oder anderen Weise verrät jedoch ein jeder der behandelten Dichter, daß das poetische Vermögen rasch abzunehmen beginnt. Immerhin leuchten noch einige Funken der ehemaligen Kraft auf. Je weiter aber das Jahrhundert fortschreitet, desto mehr neigt sich die neulateinische Lyrik Italiens dem Niedergange zu. Es hätte keinen Sinn, die zahlreichen Poeten, die auch in dieser Zeit noch immer der lateinischen Muse opferten, im einzelnen aufzuzählen; zweckmäßiger erscheint es, an wenigen ausgewählten Beispielen die wesentlichen Merkmale dieser Ausgangszeit darzutun, zuerst die epigonischen Versuche, noch einmal die meisten Gattungen fruchtbarer Zeiten anzubauen, wobei sich aber doch das Wesen der Gegenreformation nicht verleugnet,

dann die vertiefte Frömmigkeit, die gegenüber dem Ansturm der Hochkirchlichen aus dem Schiffbruch der ästhetischen Interessen wenigstens die religiöse Poesie zu retten sucht, und schließlich das Abgeblaßte der Spätzeit, der nur noch die Schale geblieben ist.

Die an erster Stelle genannten Bestrebungen vergegenwärtigt am besten der Genuese Giovanni Battista Pinelli. Er hat sich auch als Epiker hervorgetan und ein mit Höllenszenen und allegorischen Zutaten reichlich versehenes Epos über den bethlehemitischen Kindermord (*De innocentibus carmen*) verfaßt. In seiner Lyrik (gesammelt 1605) fehlt das Religiöse nicht, wenn es auch vergleichsweise keinen allzugroßen Raum einnimmt: Maria, die Heiligen und Märtyrer werden gefeiert, am annehmbarsten im elegischen Vers, während in den geistlichen Oden der geschwollene Ausdruck die nüchterne Natur des Verfassers mehr aufdeckt als verhüllt. Doch verdient es hervorgehoben zu werden, daß er einmal den Versuch macht, das Odenmaß, etwa in Lampridius' Art, freier zu gestalten. Noch einen geringeren Raum als die religiöse nimmt die erotische Lyrik ein; auch hier trifft Pinellus, wo er sich der Odenform bedient, den richtigen Ton nicht, während er im elegischen Maß glücklicher ist. Freilich handelt es sich durchweg um überlieferte Motive: die abwesende Schöne erscheint dem Dichter im Traume und zeigt sich willig, mit dem Erwachen verschwindet sein Glück; der in der Stadt Zurückgebliebene malt sich aus, wie herrlich sich das Zusammensein mit der auf dem Lande weilenden Geliebten gestalten müßte. Aber die bisher berücksichtigten Bestandteile verleihen der Sammlung nicht das entscheidende Gepräge; dieses wird vielmehr durch die Gelegenheitspoesie bestimmt. Den Ton des Ganzen bezeichnet gleich das sehr umfangreiche, an den Dogen von Genua gerichtete Eingangsgedicht: zunächst panegyrisch, dann paränetisch, entwickelt Pinellus die Obliegenheiten des Angesungenen, wobei diesem die Sorge um die Begründung einer notwendigen Unterrichtsanstalt besonders dringlich ans Herz gelegt wird; nach solchen Mahnworten kommt der Dichter auf sich selbst zu sprechen; er beklagt sein unglückliches, durch nichts verschuldetes Los, und von dieser Jeremiade aus findet er den Übergang zu den vielen Leiden der Menschheit, besonders ausführlich auf der furchtbaren Geißel des Landes, der gallischen Krankheit, verweilend und Fracastoros Werk in Erinnerung bringend. Den Rückhalt, den diese breiten Auslassungen am Sachlichen finden, vermag Pinellus nur selten einem

der zahlreichen anderen Gelegenheitsgedichte zu geben. Allerdings handelt es sich meist um Gelegenheitspoesie im guten Sinne: überwiegend sind es Freundesansprachen, aber wirkliches Leben haucht der Poet ihnen nicht ein; lediglich in einigen Invektiven regt sich ein stärkeres Temperament. Sonst aber zieht er die überlieferten Motive meist in die Breite, ohne sie durch wirksame Einzelausführung zu heben. Er verteidigt in Trimetern seinen Hund gegen die Vorwürfe der Freunde, des Tieres gute Seiten hervorhebend; er zählt die Eigenschaften eines anderen Hundes auf und berichtet von dessen Tode. Sämtlich von ehemals beliebte Vorwürfe, die er aber nicht von innen heraus zu beleben versteht. Und wie er diese hergebrachten Gegenstände auseinanderzerrt, lehren die mehr als dreißig „Grabgesänge“ (*naeniae tumulares*) in verschiedenen lyrischen Maßen auf den Tod der kleinen Hündin einer Marquise; allerdings findet sich darunter trotz des Spielerischen hier und da ein zierliches Gedichtchen.

Stärker als bei Pinellus regt sich bei anderen Zeitgenossen der durch die Gegenreformation verstärkte religiöse Trieb und führt zu Gebilden, deren Gehalt den Beweis dafür liefert, daß nicht mehr die bloße Gewohnheit den Anstoß zu geistlicher Dichtung gibt. So bei Giovanni Francesco Bonomi (Bonhomius) aus Cremona (1536–87), der als Bischof von Vercelli starb. Er vertiefte sich in den Mutterschmerz der Maria und ließ sie nach einer epischen Einleitung ihr Empfinden ausströmen, da sie Jesus am Kreuze hängen sieht. Noch mehr wird die Lyrik des Marcus Antonius Bonciarius (geb. zu Antra bei Perugia 1555, gest. 1616) durch die vertiefte Frömmigkeit der Gegenreformation gekennzeichnet. Bonciarius zeigt sich auch in der Epik als Vertreter der gleichen Tendenzen: seine „Seraphis“ stellt Leben und Wirken des h. Franciscus dar. Mehr den humanistischen Geist atmet das merkwürdige Epos: „Der Pädagogenkampf oder der Krieg der Gelehrten“ (1611): die großen Lehrer der klassischen Studien werden von ihren Feinden vertrieben, gewinnen aber doch schließlich die Oberhand; für die Geschichte der neulateinischen Literatur ist es bedeutungsvoll, daß von den beiden Vertretern der echten Wissenschaft der eine zwar der alte römische Grammatiker Aelius Donatus, der andere aber Guarino von Verona ist. Bonciarius' lyrische Dichtungen, auf die es hier allein ankommt (gesammelt 1606), tragen in ihrer übergroßen Mehrzahl ersichtlich die Farbe

der Gegenreformation. Religiöse Gegenstände und Legendenstoffe überwiegen; dem heiligen Loretohouse ist eine besondere Betrachtung gewidmet; vor dem Loretohouse fleht der Dichter zur h. Jungfrau. Die starke Anteilnahme des Gefühls ist in all diesen größeren und kleineren religiösen Eingebungen unverkennbar. Merkwürdig erscheint namentlich ein Gedicht, auf dessen Inhalt bereits hingedeutet wurde. Bonciarius bricht darin eine Lanze für die Berechtigung der heiligen Poesie, und man erfährt, daß damals strenge Zeloten das Kind mit dem Bade ausschütteten und aller Poesie den Krieg ansagten; nun sucht Bonciarius, indem er die weltliche Kunst preisgibt, wenigstens die geistliche zu retten.

Daß selbst die Vertreter der religiösen Dichtung in die Verteidigungsstellung gedrängt wurden, lehrt, wie unhold die Zeit den Musen war. Aber neben diesem Ansturm der Fanatiker trug noch etwas anderes dazu bei, der lateinischen Poesie die Wurzeln abzugraben. Die Bewegung hatte sich überlebt; man zehrte schon lange an dem Abhub dessen, was ehemals an fruchtbarem Gute vorhanden gewesen war. Eine Zeitlang ließ sich nun wohl den überkommenen Motiven noch manche Wirkung abgewinnen, wie die freundliche Episode der Capilupi und Amaltheer zeigt, allmählich aber nahm die neulateinische Dichtung immer mehr den Charakter des Schemenhaften, Unwirklichen an; in den gewohnheitsmäßig fortgepflanzten Formen wohnte kein widerstandsfähiger Geist mehr. Für diese Alterserscheinungen mögen noch zwei Beispiele folgen.

Ein typischer Vertreter dieser Geistesart der Ausgangszeit ist Marcus Publius Fontana (geb. 1548 zu Pacusci im Bergamaskischen, später Priester daselbst, † 1615). Die Nüchternheit, man möchte sagen, die Ausgekerntheit der Spätzeit verleiht seinen zahlreichen Versuchen das entscheidende Gepräge. Wo der Stoff einer derartigen Sinnesweise entgegenkam, mochte gelegentlich ein Gedicht glücken; dagegen scheitert Fontana vollständig, sobald er sich an höhere Gegenstände wagt: in einem Hymnus auf die Poesie tritt die Schwungslosigkeit seiner Natur grell hervor. Lieber hört man ihm da zu, wo er sich auf dem Grenzbereich zwischen Lehrdichtung und Lyrik bewegt: von der Betrachtung der Ameise ausgehend, steigt er bis zum Weltgebäude empor, die weise Anordnung durch den Schöpfer im Großen wie im Kleinen darlegend, und obgleich es auch hier an Versuchen nicht fehlt, den Ausdruck höher zu schrauben, als er es vermag, erfreut doch eine stille

Sinnigkeit. Im übrigen geben seine heroischen (d. h. Hexameter-) Gedichte meist Gelegenheitspoesie, auch im guten Sinne, dazu Religiöses. Für die Gelegenheitsdichtungen werden mannigfache Einkleidungen mythologischer und allegorischer Art verwendet; besonders bevorzugt Fontana eine Art Rollenpoesie; die Religion beklagt sich darüber, daß der Bischofsstuhl von Brixen so lange verwaist ist, sie weist auf die bösen Folgen hin und fleht um Abhilfe. In diese Form ist auch ein um seines Helden willen bemerkenswertes Gedicht eingekleidet: im Namen der Stadt Bergamo verkündet Fontana das Lob Torquato Tassos und sucht dessen Schaffen in seinem ganzen Umfang nahezubringen. Auch ein anderer Großer gibt Fontanas Versen einen stärkeren Rückhalt: Tizians Bild der Maria Magdalena hat unsern Dichter zur poetischen Wiedergabe angeregt; wohl haftet er allzusehr am Stoffe, aber die Art, in der er diesen mit dem Gemüt erfaßt, hebt das Gedicht doch über die anderen religiösen Stücke hinaus: es ist, als ob der Genius des Malers ihn unwillkürlich mit fortgerissen hätte. — Die Eklogen Fontanas bedienen sich der landläufigen Motive: der Tod des Dichters Joh. Antonius Taygetus wird beklagt, dem Schmerz über das Fernsein eines Freundes, einer Geliebten Ausdruck gegeben. Neben den herkömmlichen Farben des Idylls treten jedoch auch selbständige Erfindungen auf; allegorisch vergegenwärtigt Fontana die durch die Pest heimgesuchte Stadt Brixen: der Schäfer Al(c)mon bangt um seine tödlich erkrankte Phyllis und bittet um Rettung. Eigenartiger noch sind zwei pastorale Monologe: ein Trauerlied auf den Tod einer Lieblingsziege (im Stil des Epicediums) und namentlich die Klage eines verlassenen, zu Tode betrübten Mädchens: in dem letzten Falle trägt auch das gewählte Versmaß zur Überwindung der schematischen Form bei.

Wie die „heroischen“ Gedichte, so enthalten auch die Oden viel Gleichgültiges. Immerhin verdient einiges hervorgehoben zu werden. So namentlich die Verse, in denen der Poet die ihn bedrängenden Sorgen von sich scheucht und zum Tartarus schickt. Auch eine Invektive gegen einen schlechten Poeten, der den Dichter offenbar durch kritische Nachrede gekränkt hat: hier offenbart sich gegenüber der sonst einschläfernden Lauheit ein erfrischendes Temperament, und nicht übel ist es, wie Fontana seinen Freund, den Adressaten des Gedichtes, und die guten Poeten zu seiner Unterstützung herbeiruft. Und wenn er in Hendekasyllaben

einen Freund einladet, seine ländliche Muße zu teilen, so weiß er diese ganz anmutend nahezubringen.

Aber trotzdem: alles in allem, ein rechtes Epigonenwerk. Wohl fehlt es nicht an Versuchen, das Überlieferte zu bereichern, und wo sie glücken, da kommt es auch hier und da zu günstigen Wirkungen. Aber im ganzen handelt es sich doch um einen dünnen Aufguß.

Noch mehr offenbaren sich die typischen Wesenszüge der Ausgangszeit bei einem jüngeren Zeitgenossen Fontanas, dem Florentiner Sebastiano Sanleoni. Er hat die Schlacht von Lepanto in einer hölzernen Ode besungen. Allein seine eigentliche Teilnahme galt nicht den allgemeinen Welthändeln, sondern den Vorgängen in seiner Heimatstadt, insbesondere dem herzoglichen Haus von Toscana und dessen Taten. Irgendwelche poetische Vorzüge sind den panegyrischen Preisliedern auf das Medicäerhaus nicht nachzurühmen. Aber ein Gedicht aus diesem Kreise muß hervorgehoben werden, weil es dartut, wie abgebraucht in dieser Ausgangszeit schließlich die beherrschenden Grundgedanken der neulateinischen Dichtung geworden waren. Auch Sanleonus sucht die Vorstellung von der Macht des Dichters einzuprägen, so wenig ihm auch seine Leistungen dazu ein Recht geben. In einer Ode läßt er den Herzog Cosmus I. zu seinem Erstgeborenen sprechen: der Alte ermahnt seinen Sohn, den Dichtern und Geschichtsschreibern alle Unterstützung und Gunst zuzuwenden, da sie allein imstande seien, den Helden ewiges Leben zu verleihen, wobei er auf P. Jovius' Darstellung von Leos X. Zeitalter sowie auf die augenblicklich singenden Dichter hinweist. Das alte Requisit nimmt sich bei einem so schwachen Poeten höchst wunderlich aus, umsomehr als der nicht mehr lebenskräftige Gedanke in einem ganz zerschlissenen Kleide erscheint: trivialer konnten die Centos nicht mehr werden, als in den folgenden, das Horazische: „*Vixere fortes ante Agamemnona*“ (IV, 9), abscheulich auseinanderzerrenden Strophen:

„*Ante et Atriden viguere fortes,
Ante et Anchisae Venerisque divae
Filium reges et pietate clari
Nempe fuere,
Attamen nullis lacrimis decori
Noctibus longis taciti premuntur,
Penna enim Crispi caruere et alto
Ore Maronis.*“

Unter diesen Dutzendpoeten erscheint nun auch ein wahrhaft großer Dichter mit einigen lyrischen Stücken: Torquato Tasso. Er unterstützt mit einer poetischen Bitte das Flehen Pius' V. um Regen bei einer großen Dürre; er ergreift das Wort zum Preise der kampfbereiten und kampfestüchtigen neapolitanischen Jugend; er stimmt ein Loblied auf Clemens VIII. an und weisagt, daß unter dessen Pontifikat ein goldenes Zeitalter anbrechen und das Glück allen seinen Unternehmungen hold sein wird. Aber weder in den beiden letzten panegyrischen Liedern noch in kleineren Gelegenheitsarbeiten verrät sich die ursprüngliche Kraft des Dichters: diese Elegieen und Hexameter könnte jeder begabte Neulateiner geschrieben haben, und nur wo in dem Hymnus auf die neapolitanische Jugend Naturbilder als Schmuck verwendet werden, spürt man höheren Schwung. Allein es ist zu bedenken, daß diese Erzeugnisse in das vorletzte Lebensjahr Tassos fallen, wo die geistigen Fähigkeiten des Dichters schon geschwächt waren. Ungleich höher steht das oben an erster Stelle erwähnte Gedicht für Pius V.; es stammt auch aus der besten Zeit Tassos (1570). Wenn er hier die Macht der Wolken charakterisiert, um daran die Bitte um Regen zu knüpfen, so ist doch ein poetischer Hauch zu spüren, und die sanften Worte schmiegen sich willig den Gedanken an, wie denn auch das verwendete lyrische Maß mit Feinheit gehandhabt wird. Allein im ganzen erhebt sich das, was Tasso auf diesem Gebiet geleistet hat, nicht über den Durchschnitt. Trotzdem hat die neulateinische Lyrik auch sein Schaffen befruchtet. Auf der Höhe der Entwicklung wird der Sehnsuchtsruf nach dem goldenen Zeitalter der von Ehefesseln noch nicht belasteten Liebe immer wieder laut: Bembo, Hercules Strozza, Molza und andere haben ihn angestimmt. Höchstwahrscheinlich war Tasso von diesen Vorgängern abhängig, als er in dem berühmten Chorgesange des „Aminta“ diesem Grundgedanken der neulateinischen Erotik in der Landessprache die klassische Form gab.

Zwölftes Kapitel.

Grundzüge der Entwicklung.

Stoffe und Formen.

In der vorstehenden Darstellung ist der Stoff nach den dichterischen Persönlichkeiten ausgebreitet worden; es kommt nun darauf an, das Vereinzelte zu einem Gesamtbilde zusammenzufassen. Das vierzehnte Jahrhundert bereitet die Entwicklung der neulateinischen Lyrik Italiens vor. Bei Petrarca handelt es sich noch um ein Schwanken. Einerseits bleibt er in allegorischen Einkleidungen befangen, anderseits löst ihm das individuelle Gefühl die Zunge. Unter seinen unmittelbaren Nachfolgern vermag keiner den Ton wirklicher Lyrik zu treffen. Auch bei den Humanisten des beginnenden 15. Jahrhunderts ist dies nur selten der Fall; immerhin bereitet sich bei ihnen der Charakter der neulateinischen Lyrik in entscheidenden Zügen vor, wie dies namentlich aus dem Schaffen Vegios ersehen werden kann; auch Enea Silvio und Panormita steuern dazu bei. Eine einheitliche Entwicklung nimmt jedoch erst etwa um die Mitte des 15. Jahrhunderts ihren Anfang; sie legt den Grund für die gesamte neulateinische Lyrik Italiens. Aus den Vertretern dieser wegbereitenden Literatur des Quattrocentos heben sich drei deutlich heraus: Pontanus, der ältere Strozza und Politian. Sicherlich steht unter den genannten Pontanus an erster Stelle: der Inhalt deckt sich bei ihm so mit der unnachahmlichen Form, daß ein durchaus einheitliches Gebilde entsteht. Bei Strozza kann von der satten Fülle des Pontanus nicht die Rede sein, aber das dünnere Gespinst seiner Liebesdichtung fesselt durch anschauliche Wiedergabe innerlich wahren Geschehens. Politian, mit Strozza ungefähr auf gleicher Stufe stehend, hat vielleicht noch unmittelbarer das, was ihn umgab und berührte, nachschaffend zu neuem Leben erweckt. Nur in erheblichem Abstände von den dreien kann Basinius genannt

werden; immerhin verschafft ihm die Leichtigkeit in Ausdruck und Versbau die Anwartschaft auf einen Platz im Gefolge dieser Großen. Um Pontanus, Strozza und Politian gruppiert sich eine große Zahl von Dichtern zweiten und dritten Ranges. Bezeichnend für dieses Poetengeschlecht des 15. Jahrhunderts ist das Vorwalten der Persönlichkeit. Von Pacificus Maximus und Campanus bis herunter zu Faustus Andrelinus und Balbus sucht jeder sein Ich in den Mittelpunkt zu rücken. Das gilt auch da, wo ein rein poetischer Eindruck nicht erzielt wird: in dem Schaffen etwa des Codrus Urceus, Beroaldus d. Ä., Cantalicius drängt sich die Persönlichkeit ungestüm in den Vordergrund, so daß man über der mehr oder weniger erfreulichen Eigenart für einen Augenblick die mangelnde Dichtergabe vergißt. Wo diese wenigstens zum Teil wirksam ist, wie bei Pacificus Maximus oder Campanus, kommen gelegentlich dauernde Einzelleistungen zustande. — Es entspricht durchaus dem Wesen des im 15. Jahrhundert mächtig emporstrebenden Humanismus, daß jeder dieser Poeten sich zwar der Richtung unterordnet, im übrigen aber für sich etwas bedeuten will und es für sein gutes Recht hält, den Leser unausgesetzt mit der eigenen Person zu beschäftigen.

Hier setzt nun um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts ein Wandel ein. Er offenbart sich schon bei Pontanus' Freund Sannazar, ja auch bei einer so ausgeprägten Persönlichkeit wie Ariost. An die Stelle des kecken Vorwärtsdringens, wie es im 15. Jahrhundert überwiegend zu beobachten ist, tritt das Streben nach Gleichmaß und Abrundung. Ihren Höhepunkt erreicht diese Richtung in den Klassikern des Zeitalters Leos X. Aber auch die zahlreichen kleineren Geister, die sich um diese Großen scharten, verraten in der Hauptsache das gleiche Streben. In mannigfachen Formen pflanzt sich diese Stimmung fort und bringt noch etwa in Hippolytus Capilupus, in den Amaltheern hier und da Reizvolles hervor.

Überhaupt bleibt in der Folgezeit das Vorbild der Blüteperiode für die Gesamtgestaltung maßgebend. Nur ausnahmsweise macht eine zwiespältige Persönlichkeit ihr Daseinsrecht derb geltend. Im allgemeinen herrscht jedoch auch im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts das Streben nach Ebenmaß vor. Allein mehr und mehr beginnt der Glanz, der im Zeitalter Leos X. dieses Gleichmaß verklärt und vor Einförmigkeit bewahrt hatte, zu schwinden. Die Auswüchse, zu denen im 15. Jahrhundert das Vorherrschen

des persönlichen Elementes geführt hatte, werden zwar vermieden, aber es fehlt die künstlerische Fähigkeit, die auch dem vom leidenschaftlichen Antrieb nicht bewegten Vorwurf Farbe und Anziehungskraft verleihen kann. So beginnt etwa seit der Mitte des 16. Jahrhunderts die lateinische Dichtung immer mehr zu veranden; wo einmal eine Oase auftaucht, da handelt es sich meist um Nachklänge aus den fruchtbaren Abschnitten der früheren Entwicklung; größere in sich selbst beruhende Leistungen hat diese Spätzeit nicht hervorgebracht. Auch daß die religiöse Lyrik noch einmal von der Zeitrichtung einen starken Anstoß empfängt, fällt nicht entscheidend ins Gewicht; der Gesamtcharakter des Schaffens dieser Zeit beweist, daß die produktive Kraft der neulateinischen Dichtung Italiens endgültig erschöpft war, und was im 17. Jahrhundert noch auf dem gleichen Gebiete hervor gebracht wurde, bestätigt diese Tatsache. —

Bei einem Versuche, die Stoffgebiete der neulateinischen Lyrik Italiens voneinander zu sondern, muß der vorbereitenden Zeit eine besondere Stellung eingeräumt werden. Im 14. Jahrhundert halten sich die einzelnen Gegenstände noch die Wage; keines drängt sich allzusehr vor. Das gilt auch von der Liebeslyrik. Welche große Rolle sie in den lateinischen Dichtungen Petrarcas spielt, ist gezeigt worden. Aber sie nimmt noch nicht die Alleinherrschaft für sich in Anspruch. Bei Petrarcas unmittelbaren Nachfolgern tritt sie sogar fast ganz zurück. Dieses Verhältnis ändert sich jedoch im Laufe des 15. Jahrhunderts von Grund aus. Seitdem bildet die Erotik sozusagen das Rückgrat der gesamten neulateinischen Lyrik Italiens; wenige Poeten, die sich nicht auf diesem Felde versucht hätten; auch ganz prosaische Naturen können dem allgemeinen Zuge nicht widerstehen, und nur zuweilen klingt der Unkenruf eines Wüstenpredigers in den allgemeinen Taumel hinein. So gestaltet sich das Verhältnis bis zur Blütezeit und deren unmittelbaren Nachfolgern; erst in den Tagen des Absterbens macht sich auch hier ein Rückgang bemerklich, ohne daß das Gebiet gänzlich unangebaut geblieben wäre; ja es findet sogar noch eine Wechselwirkung zwischen erotischer und religiöser Poesie statt, z. B. bei Aurelio Orsi.

Es kommt zunächst darauf an, den Charakter des Durchschnit-tes dieser Liebesdichtung festzustellen. Überwiegend handelt es sich um ein Spiel mit gleichen Motiven, Preis der Geliebten, Klage über Härte, erfüllte Sehnsucht, Untreue — diese Motive

führen bei den meisten Poeten zu verwandten Situationen, ohne daß sich daraus eine gegenseitige Beeinflussung erschließen ließe. Die Frage, ob Liebesglück und -leid wirklich in der Seele des Dichters lebendig geworden sind, oder ob es sich bloß um ein Mitmachen der Mode handelt, ist im einzelnen nicht immer leicht zu beantworten; daß jedoch die Mode bei der Mehrzahl mitsprach, wird nicht zu bestreiten sein. Das bezeugen schon die regelmäßig wiederkehrenden Floskeln. Es handelt sich also um ein ähnliches Verhältnis wie in der Troubadourichtung oder im deutschen Minnesang. Der einzelne hält sich um der Mode willen für verpflichtet, die Rolle des Liebenden zu spielen, und es fehlt auch nicht an Zeugnissen für das Vorherrschen der modischen Unnatur, wie ein solches z. B. bei Ludovicus Pascalis (vgl. S. 282) angeführt worden ist. Daß bei den wahrhaft Großen der schematische Charakter der inneren Wahrheit Platz machen muß, braucht nicht besonders betont zu werden. Aber auch bei den kleineren Geistern fehlt es nicht an Belegen dafür, daß zuweilen das Leben die Liebesdichtung diktiert hat. Und in einzelnen Fällen greifen die daraus entstehenden Verhältnisse tief in das Dasein der Poeten ein, ja sie führen deren Untergang herbei, wie das folgende Beispiel lehrt. Pomponius Gauricus, geb. um 1482 zu Giffoni in der Provinz Salerno, nach längerem Studium in Padua Professor an der Universität von Neapel, aber, wie es scheint, nicht Mitglied der neapolitanischen Akademie, ist namentlich durch die Schrift: „Die Bildhauerkunst“ („*De sculptura*“) bekannt geworden, wie denn auch die sonst vielfach moralisierenden Epigramme seiner 1526 erschienenen Gedichtsammlung sich mit den großen Künstlern des Altertums beschäftigen. Allein wichtiger als diese Epigramme sind die zwei Bücher Elegieen, die seinen Liebesroman enthalten. Sie verarbeiten teilweise herkömmliche Motive, teils bringen sie Selbständiges. Der Dichter möchte Kriegsdienste nehmen und die Geliebte als Siegespreis davontragen. Aber er wird nicht erhört und strebt vergeblich danach, durch die Versenkung in die letzten Gründe alles Seins den Gram zu bannen. Allein das gelingt ihm nicht; am Posilipp gibt er sich ganz dem Kummer hin: er glaubt den Schmerz nicht überleben zu können und bittet seinen Bruder, ihm ein Grabmal zu setzen, größer als die ägyptischen Pyramiden; es soll die Schiffer durch eine von ferne erkennbare Inschrift vor dem Betreten des Gestades warnen, wo die grausame Geliebte den Dichter in den Tod gejagt

hat. Der Gegenstand von Pomponius' Liebe war eine vornehme Frau, und diese fühlte sich durch die — vielleicht allzu deutlichen — Anspielungen in des Dichters Versen bloßgestellt; genug Gauricus kehrte von einem Ausfluge nach Castellamare nicht zurück; wahrscheinlich ist er auf Geheiß der Dame ermordet und sein Leichnam in das Meer gestürzt worden. — Trotz solcher Ausnahmen darf doch der dargelegte Charakter des Durchschnitts dieser Erotik als gesichert gelten.

Die Mittel, die seit dem 15. Jahrhundert aufgewendet werden, um dieser überwiegend konventionellen Liebeslyrik die nötige Eindringlichkeit zu verleihen, sind durchaus dem Wesen des Zeitalters gemäß. Entsprechend der Macht, die im 15. Jahrhundert das klassische Altertum gewonnen hat, werden alle möglichen Bilder und Vergleiche aus diesem Bereiche aufgehäuft, und vieles von diesen schmückenden Bestandteilen nimmt schon den Barockgeschmack voraus. Daß der absolute Wert der Liebesdichtung unter einem solch' übermäßigen Gebrauch antiken Schmuckes leidet, ist bei der Behandlung des älteren Strozza hervorgehoben worden. Allein anderseits darf doch wohl der Gegensatz zwischen dem verhältnismäßig einfachen Vorwurf und dem Schwelgen in dem Prunk antiker Göttersage und Mythologie nicht allzustark betont werden. Was dem heute Lebenden als lächerlich übertrieben erscheint, ist den Humanisten des 15. und 16. Jahrhunderts, ja den Menschen jenes Zeitalters überhaupt schwerlich so vorgekommen, denn die Welt des klassischen Altertums war die Lebensluft geworden, in der sie atmeten, und daraus folgte, daß sie es als ihr gutes Recht betrachteten, für alles, was sie bewegte, aus der Antike Farbe, Bild, Vergleich zu entlehnen, so wunderlich auch dieses Zusammenschweißen zweier grundverschiedener Welten sich ausnimmt. Darüber später noch ein Wort. — Die Blütezeit hält, entsprechend ihrem Streben nach Ausgeglichenheit mehr Maß in dem Gebrauch des antiken Zierates als das 15. Jahrhundert.

Eigentümlich ist den meisten dieser erotischen Dichtungen die freilich durch die Klassiker nahegelegte cyklische Form. In vielen Fällen gelingt es den Dichtern durch diese Anordnung der Gedichte Lebenswahrheit zu erreichen oder vorzutäuschen. Allerdings wird die Einkleidung oft nicht folgerichtig durchgeführt. Immerhin aber gewährt diese Form die Möglichkeit einer straffen Zusammenfassung; aus Rede, Gegenrede und Bericht entwickelt

sich eine Art kleinen Liebesromans, und die besten cyklischen Dichtungen gewähren einen unmittelbaren Einblick in das seelische und das äußere Leben des Dichters.

Einen seltsamen Gegensatz zu dem überwiegend konventionellen Charakter dieser Liebeslyrik bildet die krasse Ausmalung der sinnlichen Liebesfreuden. Ein Pontanus vermochte zwar die Sinnenslust poetisch zu verklären, ein Tit. Vesp. Strozzi sie auf ein geringes und erträgliches Maß herabzumindern, ein großer Teil der italienischen Neulateiner bleibt dagegen in dem wüsten Stoffe stecken. Obgleich schon vorbereitet, gibt doch der „Hermaphroditus“ Panormitas den Ton an; zahlreiche, sonst ganz ernsthafteste Persönlichkeiten, wie Calcagnini u. a., tauchen mit Behagen in dieser Stoffwelt unter. Allein man wird gut tun, diesen Poeten die Ausschreitungen nicht allzu schwer anzurechnen: es handelt sich meist um nichts anderes als um die Nachahmung Martials und der priapeischen Späße. Anders steht es da, wo diese Bestandteile nicht bloßer Nachahmung, sondern den heißen Trieben ihren Ursprung verdanken, wo aber die idealisierende Kraft fehlt. So verhält es sich z. B. bei Crottus, bei dem sich das Geschlechtliche in der abstoßendsten Weise vordrängt. Dem Behagen, mit dem der eben Genannte gerade auf den widerlichen Vorstellungen verweilt, entspricht es, daß grobianische Späße greulicher Art ebenso wenig fehlen wie zu der gleichen Zeit in Deutschland, z. B. bei Panormita, Dactius und Crottus. Doch muß zugegeben werden, daß in der Hauptmasse der neulateinischen Lyrik Italiens derartige Schmutzereien nicht vorkommen, wie sich denn auch die deutschen Neulateiner so gut wie vollständig davon freigehalten haben.

Trotz des konventionellen Charakters der neulateinischen Liebespoesie Italiens bewegt diese sich doch freier als die Dichtung der Troubadours und der Minnesänger. In der Hauptsache erklärt sich dies aus der übernommenen Sprache, die ihnen reichere Ausdrucksmöglichkeiten bot. Auf der anderen Seite läßt sich freilich die bereits angedeutete Ähnlichkeit mit den Spitzfindigkeiten und dem spielerischen Charakter der mittelalterlichen Liebespoesie nicht verkennen. Insbesondere da, wo allegorische Einkleidungen verwendet werden, liegt die Verwandtschaft mit der mittelalterlichen Art am Tage. —

Nicht alle diese Liebessänger haben, wie erwähnt, unmittelbar in die Entwicklung eingegriffen. Unter denen, deren Ge-

dichte erst im 19. Jahrhundert zugänglich geworden sind, hebt sich der Vicentiner Bartholomanus Paiellus heraus (Bartolommeo Pagello, geb. vor 1450, gest. nach 1525); seine Oden und mehr noch seine Elegieen, nach der im Mittelpunkt stehenden Geliebten Pamphila benannt, gelangen trotz mancher Ungleichmäßigkeit zu glücklichen Wirkungen und reihen sich verwandten Cyklen nicht unebenbürtig an. —

Gegenüber der beherrschenden Stellung des erotischen Elementes kann das Religiöse nicht aufkommen. Wenn früher die Ansicht verbreitet war, daß die Religion in der Renaissance dem wiedererweckten Heidentum völlig das Feld hätte räumen müssen, so läßt sich die Meinung zwar in dieser Form nicht halten. Schon die besprochenen religiösen Dichtungen beweisen, daß der Glaube im Italien des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts keineswegs die Herrschaft über die Gemüter verloren hatte. Allein wenn jene Annahme auch an sich falsch ist, ein richtiger Kern liegt ihr zugrunde. Wohl kann nicht daran gezweifelt werden, daß einzelne der in Betracht kommenden Dichtungen von religiöser Inbrunst Zeugnis ablegen. Auch läßt sich aus dem dichterischen Werdegang zuweilen erkennen, wie eine religiöse Erweckung die früheren weltlichen Neigungen zurückdrängt. Beispiele finden sich bei Vegio, Picus von Mirandula, besonders deutlich bei Ludovicus Bigus Pictorius, ferner bei Zanchius, vielleicht auch bei Enea Silvio; bei Gregorio Corraro († 1464) läßt sich ein ähnlicher Vorgang ebenfalls feststellen. Dazu kommt, daß auch das Auftreten Savonarolas für die neulateinische Lyrik nicht unfruchtbar geblieben ist. Aber trotzdem erweckt die Mehrzahl der religiösen Dichtungen nicht den Eindruck, als ob es sich um ein die Gemüter unwiderstehlich fortreibendes Lebenselement handelte. Das geht aus der Gesamtbetrachtung der Leistungen des 15. Jahrhunderts mit Deutlichkeit hervor. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts beginnt sich die Zahl der religiösen Dichtungen zu mehren. Aber der Charakter dieser Poesie ändert sich zunächst nicht. Erst als die Gegenreformation sich vorzubereiten beginnt (also etwa seit den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts) fängt der Ton an innerlicher zu werden. Und die Inbrunst wächst, je weiter das Jahrhundert fortschreitet. Ist im Laufe dieses Zeitalters ein Niedergang, ja ein Absterben festzustellen, so steht dem doch in diesem einen Punkte ein Aufstieg gegenüber: was vormals nur Ausnahme war — z. B. bei Vida — das teilt sich

jetzt immer weiteren Kreisen mit; das Religiöse gewinnt an Kraft und Eindringlichkeit, wenn auch wahrhaft große Leistungen in diesem Jahrhundert ebensowenig erzielt werden wie in Deutschland.

Hand in Hand mit dieser Vertiefung des religiösen Gefühls geht die Teilnahme an den Kämpfen und Fortschritten der Gegenreformation. In welcher Weise sich die Neulateiner Italiens Luther und dessen Anhängern gegenüberstellten, wird noch zu zeigen sein. Gleichmäßig gilt der Angriff Lutheranern wie Reformierten; und der Fanatismus tobt sich in widerwärtiger Weise aus, sobald irgendwo das vergossene Ketzerblut gewittert wird. So begrüßen die Poeten freudig das Vorgehen Albas in den Niederlanden, und welche Begeisterung die Greuel der Bartholomäusnacht erweckt haben, wurde bereits bei Ippolito Capilupi gezeigt. Es ist lehrreich zu sehen, wie leichtfertig die armen Schlachtopfer verleumdet werden: ebenso wahr, wie die von der welschen und angelsächsischen Lügenphantasie ersonnenen, in Italien mit besonderem Eifer verbreiteten Schauer-märchen von den Greuelthaten der deutschen Soldaten im Weltkriege sind die Bilder, die der im übrigen wenig bedeutende Joh. Franciscus Ferrarius, nach dessen Ansicht Karl IX. ein besseres Zeitalter heraufführen wird, von den Hugenotten entwirft. Man höre, wie sich der würdige Herr die gottseligen Calvinisten vorstellt, die sich gerade durch ihr streng sittliches, eingezogenes Leben bei ihren Mitbürgern verhaßt gemacht hatten: in selbstherrlicher Willkür stürzt sich das französische Volk in den Taumel des Bacchus- und Venusdienstes; zahlreiche Laster sind im Schwange, und die Schuld an diesem Zustande trägt — die neue Sekte, die eine Verwirrung aller sittlichen Begriffe herbeigeführt hat!

Es bedarf noch des Hinweises auf die Tatsache, daß in der geistlichen Poesie der italienischen Neulateiner sich eine Reihe von schematischen Formen herausgebildet hat, was in ähnlicher Art wie noch zu zeigen sein wird, auch in der weltlichen Dichtung der Fall war. Diese Formen sind namentlich deshalb wichtig, weil sie in Deutschland starken Anklang gefunden, und zu einer Unmasse von Nachahmungen geführt haben. Von der Ekloge als weltlicher Gattung wird noch die Rede sein; frühzeitig erfolgte, wie erzählt worden ist, ihre Übertragung auf das geistliche Gebiet durch Patrizzi und Geraldini. Auch daß die meisten Züge, die

dieser Dichtungsgattung in Deutschland ein so unlebendiges Aussehen gaben, bei Geraldini bereits vorhanden sind, wurde schon angedeutet. Allerdings offenbart sich der literarische Takt der Italiener darin, daß diese von vornherein totgeborenen Erzeugnisse nur verhältnismäßig geringe Verbreitung fanden. Eine andere, in Italien zuerst auftauchende Form hat ebenfalls in Deutschland fortzeugend gewirkt. Es ist der auf altchristliche Vorbilder zurückgehende „Triumph Christi“, der die Überwindung der Hölle und die Befreiung der gefangenen Seelen durch den auferstandenen Christus schildert. Er gehört allerdings nur zum Teil hierher, da er überwiegend epischer Natur ist, kann aber doch nicht entbehrt werden, umso weniger als epische Elemente in der religiösen Lyrik auch sonst nicht fehlen. Der entscheidende Anstoß scheint bei dieser Gattung von dem Ritter Macarius Mucius aus Camerino ausgegangen zu sein (1499). Seinen „Triumph Christi“ kann man allerdings nicht hochstellen, da die im Stoffe liegenden dankbaren Motive so gut wie gar nicht benutzt sind, und der Hauptnachdruck auf der Beschreibung des Zuges der erlösten Seelen und ihrer Aufnahme im Himmel liegt. Trotz des geringen literarischen Wertes ist jedoch das Werkchen, wie die Ausgaben lehren (z. B. Straßburg 1509), in Deutschland gern gelesen worden und hat hier zahlreiche Nachfolger erweckt. Wie die religiös gewendete Ekloge, so sind auch die Elegieen und Oden auf die einzelnen Feste, insbesondere auf Weihnachten (*In natalem Christi*), sowie die Hymnen auf die wichtigsten Gestalten der Heiligen Geschichte und der Legende für Deutschland vorbildlich geworden; nur daß freilich in Deutschland üppig ins Kraut schoß, was sich in Italien bescheiden der Gesamtproduktion einordnen mußte. Immerhin ist zu ersehen, daß auch von der religiösen Dichtung der italienischen Neulateiner Deutschland entscheidende Anregungen zugeflossen sind, wenn auch die Stärke des sicher vorhandenen religiösen Triebes innerhalb der neulateinischen Poesie Italiens nicht überschätzt werden darf.

Ähnlich wie mit dem religiösen verhält es sich mit dem nationalen Gedanken: unzweifelhaft erfüllt er die Gemüter, er macht sich zuweilen eindringlich geltend, aber er wird doch nicht so oft verkörpert, wie man annehmen möchte. Immerhin finden auch manche Poeten, wie im einzelnen dargetan worden ist, für den schon von Petrarca ausgesprochenen Schmerz über die Unterdrückung

Italiens ergreifende Worte. Ein der Blütezeit angehörender, mit Vida befreundeter Dichter, Johann Thomas Musconius, der sich in Sprache und Versgewandtheit über den Durchschnitt erhebt, hält z. B. in einem schönen Gedicht dem italienischen Volke vor, wie es jetzt ein Raub der Barbaren geworden sei, während es diese vordem überwunden habe. In unmittelbarem Zusammenhange mit dem in solchen Äußerungen zu Worte kommenden Geiste steht der Gram über den Zustand der ehemaligen Hauptstadt der Welt. Beispiele für die Wehmut, mit der die halbversunkenen Zeugnisse einstiger Herrlichkeit betrachtet werden, sind schon angeführt worden, sie ließen sich aber noch beträchtlich vermehren. Ähnlich wie Janus Vitalis (vgl. S. 238) stellt Fulvius Cardulus das alte und das neue Rom einander gegenüber: ehemals glanzvoll, mächtig, jetzt ein Trümmerhaufen. Und er läßt Rom selbst den Wanderer anreden:

*„Frustra igitur Romam Romae nunc quaeris: abire
Hinc licet: ah, Romae Roma sepulta iacet.“*

Schon vorher hatte der nach mancher Richtung hin anziehende Trypho Bentius aus Assisi, ein Freund Molzas, sich in ähnlicher Weise vernehmen lassen: „Die Ruinen, die wir jetzt mit den Füßen drücken, waren vormals die Wohnungen der romuleischen Väter, und die goldenen Tempel, welche die den Göttern dargebrachten Ehren bezeugten, sind jetzt zur Weide für die Ochsen geworden.“ — Fast noch mehr Stoff als der Schmerz um die Unterdrückung durch die Barbaren (d. h. Franzosen und Deutsche) bot der neulateinischen Dichtung Italiens die Türkengefahr, und auch hier gingen Sorge und Kummer mit der Klage über das entartete und zur Gegenwehr unfähige Italien Hand in Hand. Wie die Poesie seit Pius II. aus diesen Stimmungen Nahrung sog, wurde mehrfach gezeigt. Angesichts der Stärke dieses Grundzugs nimmt es nicht wunder, daß der Sieg des Don Juan d’Austria bei Lepanto (1571) über die Türken einen wahren Rausch der dichterischen Begeisterung erzeugte, um so mehr als ja auch Papst Pius V. an der Vorbereitung dieses Ereignisses beteiligt war. Eine außerordentliche Anzahl von Poeten hat mit mehr oder weniger Geschick Jubelhymnen zur Siegesfeier angestimmt, und immerhin verlohnt es sich, einzelne Einkleidungen genauer zu zergliedern, so das merkwürdige epische Gewand, das der Neapolitaner Joh. Baptista Arcutius seiner durch lebhaftes Schlachtschilderungen ausgezeich-

neten Weihegabe verliehen hat: ähnlich wie in Camoëns' „Lusiaden“ ist es hier Venus, die erst bei Jupiter, dann bei Pius V. als treibende Kraft gegen die Türken tätig ist. Aber im übrigen hat es keinen Sinn die toten Namen der Poeten aufzuzählen, die den allgemeinen Siegesjubiläum in Verse umsetzten. Wie das ganze Denken eines Dichters von dem Eindruck des Sieges beherrscht wird, lehrt z. B. Ludovicus Cavanus aus Parma, während bei anderen, wie z. B. bei dem über ganz kräftige Töne verfügenden Octavianus Maninus aus Udine, deutlich zu erkennen ist, daß die Türkengefahr unausgesetzt ihren Geist beschäftigt hat, und demnach der Jubelausbruch als die naturgemäße Krönung des bisherigen Denkens und Dichtens erscheint.

Der ungeheure Eindruck, den die Schlacht von Lepanto auf die neulateinische Poesie Italiens ausgeübt hat, lehrt, daß man den Sieg als einen Lichtblick innerhalb einer trostlosen, trüben Zeit empfand. Der Wunsch, für einen Augenblick die Beschwerden der Gegenwart loszuwerden, macht sich aber auch sonst bemerklich. Und neben der Sehnsucht des Kulturmenschen nach der unverdorbenen Natur hat dieser Wunsch wohl am meisten mit dazu beigetragen, die Vorliebe für die pastorale Poesie zu wecken und zu erhalten. Wiederholt ist schon darauf hingewiesen worden, daß auf diesem Gebiete die Neulateiner ein Erbe des Mittelalters antraten. Allerdings gingen sie alsbald auf die antiken und spätantiken Muster zurück. In Anlage, Aufbau bis herunter zu der Einzelanordnung wurde das antike Vorbild maßgebend. Von einer durchgehenden Absicht, ein wirkliches, wenn auch idealisiertes Abbild des Hirtenlebens zu geben, kann jedoch zunächst nicht die Rede sein. Im 14. Jahrhundert erscheint die pastorale Einkleidung im wesentlichen als Maskenform für andere Vorgänge. Der erste, der hier einen durchgreifenden Wandel schafft, ist Pontanus. Ohne die überlieferte Form ganz zu sprengen, ohne auf die Durchtränkung der Form mit persönlichem Leben zu verzichten, kommt er doch weit über die Allegorie hinaus; ja er bildet die Ekloge zum glanzvollen Festspiel um. Trotzdem er innerhalb seines Kreises Nachfolger findet, bleibt doch die allegorische Ekloge zunächst herrschend, wenn auch Baptista Mantuanus einige realistische Bauernszenen einfügt. Ein völliger Wandel findet jedoch erst in der Blütezeit statt, wobei die von Pontanus gegebenen Anregungen noch nachzuwirken scheinen. Zwar wird die Ekloge älteren Stiles nicht völlig ausgeschaltet, ja es findet

sogar eine Erweiterung ihres Stoffgebietes statt: Sannazar schafft die Fischeridylle, Alamanni (allerdings ohne Wirkung in die Breite) die Jägeridylle, Laurentius Gambara die Schifferidylle. Auch erfolgte eine stärkere Aufnahme sagenhaft-mythologischer Bestandteile, die naturgemäß im Zeitalter der Renaissance auf besonders freundliches Entgegenkommen rechnen konnten. Aus dieser Wirkung des Stofflichen erklärt sich wohl die Beliebtheit, die zwei von den vier Eklogen des Pomponius Gauricus genossen: beide sind wiederholt neugedruckt worden, ohne daß ihr poetischer Wert ein solches Nachleben begründen könnte. Die eine Ekloge bietet ein Wortgefecht zwischen Thamyras und Orpheus über Liebesleid und Liebeswerben, worauf dann Thamyras seine Neigung zu Phyllis, Orpheus die Liebe zu dem schönen Knaben Amyntas besingt; in dem zweiten Idyll ergeht sich Orpheus in leidenschaftlichen Klagen über die Sprödigkeit des geliebten Knaben; vor Gram stirbt er, die Musen bestatten ihn, während der spröde Knabe auf Befehl der Götter durch einen Eber getötet wird. — Weit wichtiger als alle die eben erwähnten stofflichen Erweiterungen erscheint es jedoch, daß seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts die hergebrachte Eklogenform hinter kurzgeschürzten kleinen Kunstwerken, meist cyklischer Art, zurücktreten muß. Auch in diesen Dichtungen wird das ländliche Leben idealisiert, aber es verschwindet die steife Allegorie, die der ganzen Gattung einen so konventionellen Charakter aufgeprägt hatte. Schöpfer und zugleich Vollender dieser zierlichen Ausschnitte aus der ländlichen Welt sind Naugerus und Flaminus.

Diese zierlichen, epigrammatischer Form sich nähernden Kunstwerke haben die idyllische Lyrik des 16. Jahrhunderts befruchtet und das Gefühl für intimere Wirkungen gestärkt. Dafür spricht u. a. das Schaffen des durch seine italienischen Dichtungen berühmten Luigi Tansillo (1510—1568). Allerdings entfaltet Tansillo in den lateinischen Gedichten trotz hübscher Gemälde ländlichen Lebens nicht seine volle Kraft; erst die Landessprache zeigt ihn auf der Höhe, aber auch hier lehrt die Wiedergabe des Naturbildes, daß Naugerus und Flaminus die Geburtshelfer waren. Ähnlich steht es bei dem ebenfalls durch seine italienischen Werke bekannten Claudio Tolomei (1492 bis 1555). In kleinen lateinischen Stückchen zeichnet er nicht ohne Anmut idyllisch-erotische Szenen nach dem Vorbilde des Nau-

gerius, allein erst in seinen Sonetten werden diese Anregungen wahrhaft fruchtbar. —

Das Erwachen der Überzeugung vom Werte der eignen Persönlichkeit ist eines der wichtigsten Kennzeichen des Humanismus. Dem entspricht es, daß auch in der Dichtung der italienischen Humanisten die Persönlichkeit in den Vordergrund rückt. Insofern ist Petrarca unzweifelhaft als der Vater der humanistischen Poesie zu bezeichnen: bleibt er als Eklogendichter in steifer Allegorie stecken, so deckt er dagegen in den „metrischen Briefen“ rückhaltlos sein Inneres auf, rückhaltsloser als in seinen italienischen Gedichten. Auch in dieser Beziehung folgt die spätere Lyrik seinen Spuren. Selbst bei den schwächeren Poeten läßt sich erkennen, wie sehr der Trieb vorwaltet, der Welt das eigne Ich mit seinen Stärken und Schwächen, seinen Leiden und Freuden unverhüllt zu zeigen. Das gilt z. B. von der Erotik. Wenn es darauf ankommt, ein deutliches Bild von der Geliebten zu entwerfen, dann versagt meist die Kunst dieser Poeten, oder sie sucht sich mit unechten Ersatzmitteln zu helfen. Aber während in derartigen Schilderungen das Schablonenhafte überwiegt, erklingt ein eigner Ton, sobald von dem Sehnen und Schmachten, von den Schmerzen und Qualen des Gemütes gesprochen wird. Gewiß ist auch hier vieles nur erdacht, anderes aus der Überlieferung entnommen und für den vorliegenden Zweck zurecht gestutzt; ferner schwächt sich oft der Eindruck durch das Übermaß des antiken Pompes ab. Aber immerhin: der Wunsch, das Drängen und Wogen des Inneren zu offenbaren, läßt sich nicht verkennen. Das gleiche Streben verrät sich auch in den zahlreichen Elegieen, Oden und anderen lyrischen Gedichten, die nach dem Vorbilde der Alten, insbesondere des Horaz, an befreundete Personen gerichtet sind. Diese Form erscheint, ebenso wie nachher in Deutschland, als die eigentliche Schale für Bekenntnisse aller Art. Allerdings handelt es sich nur um eine Vorstufe der Bekenntnislyrik. Auch läuft viel Unwichtiges, Leeres und Gemachtes mit unter. Allein anderseits dürfen diese Anfänge auch nicht unterschätzt werden. Der Dichter redet aus einer bestimmten Lage heraus und will deren Sach- und Gefühlsinhalt festhalten. Keineswegs immer, aber doch häufig kommt es so zu einer Gelegenheitsdichtung im besseren Sinne des Wortes.

Daneben macht sich allerdings die Gelegenheitsdichtung im üblen Sinne bemerkbar. Die Hochzeiten und Todesfälle der Großen

geben zu langatmigen Tiraden Anlaß. Überwiegend muß in den Epithalamien der mythologische Prunk erhalten, um dem mageren Stoff Leben einzuhauchen. Die antike Götterwelt, insbesondere Venus und Amor mit ihrem Gefolge, bildet das unvermeidliche Requisit; die Beschreibung der Festlichkeiten führt aus der olympischen Welt wieder in die irdische zurück. Es fehlt in den so aufgeschwellten Hochzeitsgedichten nicht an zierlichen Erfindungen und poetischen Stellen, allein der Gegensatz zwischen dem Stoff und der Art der Behandlung macht sich zu stark geltend. Auch in dem Trauerlied (*Epicedium*) wird das mythologische Element in den Dienst der Verherrlichung des Toten gestellt. Das *Epicedium* des Hercules Strozza auf den Tod Cäsar Borgias bietet ein bezeichnendes, aber zugleich abschreckendes Beispiel. Häufiger aber noch als die mythologischen Brocken verwenden die Poeten eine Reihe naheliegender Gedanken allgemeiner Art: die Grausamkeit des Geschicks, die Tatsache, daß der Tod die Guten wegrafft, die Bösen aber schont, u. a. m. Schon frühzeitig werden einzelne Lieblingsgattungen der neulateinischen Poesie zu Gefäßen der Gelegenheitspoesie gemacht: namentlich ist dies bei der Ekloge der Fall: sie bringt unter leichter Maskierung ein Loblied auf den Verstorbenen (vgl. z. B. S. 193).

Fruchtbarer als in dieser pomphaften Verherrlichung der fürstlichen Hochzeiten und Leichenbegängnisse wird die Gelegenheitspoesie da, wo ein warmer Ton des echten Mitgefühls erklingt. Auch dafür fehlt es nicht an Beispielen; man denke an das Trauergedicht des Codrus Urceus auf seinen Schüler Sinibaldo Ordelaffi (vgl. S. 99 f.). Verwandt in Stimmung und Einkleidung ist eine Dichtung aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Da beklagt der sonst wenig bedeutende Joh. Andreas Palatius in ähnlicher Weise den Tod seines Schülers; er fragt ihn, weshalb er nicht die Augen aufmache, man wolle ihm doch alles Mögliche zugute tun. „Sieh, um dich zu sehen, kommt dein Bruder aus der Heimat; o was er dir im geflochtenen Körbchen mitbringt!“ Und so sucht er den Knaben vergeblich wachzurufen, bis er die Nutzlosigkeit seiner Worte einsieht. Aber nicht oft greifen die Poeten so nach dem Nächstliegenden; meist wird das Weithergeholte bevorzugt. Auch in den poetischen Nachrufen auf Dichtergenossen. Unter ihnen findet sich, wie an Beispielen gezeigt worden ist, manches Geglückte, aber auch unendlich Geschmackloses, und in dem Mittelgut überwiegt das Schulmäßige, so etwa in dem Trauer-

gesang des Römers Paul Pansa auf Molzas Tod, wo der Eingang mehr verspricht als nachher gehalten wird, und wo nur die Schlußszene anzieht, die den Gestorbenen in der Unterwelt zeigt, begrüßt von den großen Dichtern des Altertums und der neueren Zeit.

Die Gelegenheitsdichtung ist mit den Epithalamien, Epicedien und verwandten Stücken keineswegs erschöpft. Einen wesentlichen Bestandteil dieser literarischen Art oder Abart nehmen die Heischgedichte ein, in denen die Poeten die Mäcenaten an ihre Pflicht erinnern. Wohl fanden sich in der Schar der italienischen Neulateiner auch Persönlichkeiten, die durch Geburt oder durch Aufsteigen den kleinlichen Sorgen des Tages entrückt waren, wie Pontanus, die Strozzi u. a., obgleich auch die meisten dieser Männer der höfischen Schmeichelei ihren reichlichen Zoll entrichtet haben. Aber die Mehrzahl bestand auch in Italien aus armen Schulmeistern und Geistlichen, die oft an einem Tage nicht wußten, woher am nächsten der notdürftigste Unterhalt kommen sollte. Daher denn die beständigen Hilferufe an die Mäcenaten. Und der Wunsch, ein Gegengewicht in die Wagschale zu werfen, führte dazu, daß einer der leitenden Gedanken der neulateinischen Poesie Italiens immer wieder betont wird, nämlich die Überzeugung von der Macht des Dichters. Dieser schon vom Altertum ausgebildete Gedanke fand im Zeitalter der Renaissance besonders freudige Aufnahme. Nur der Dichter vermag Fürsten, Helden und Ereignissen Ewigkeitsdauer zu verleihen; deshalb kann der Sänger auch verlangen, daß die Mäzene mit Gaben um seine Gunst werben, damit er sie der Vergessenheit entreißt. Es hat etwas Rührendes, wenn die armen Schelme sich aufplustern, um durch solche Vorstellungen ein Geldgeschenk oder ein Ämtchen zu erschnappen.

Dieser Grundgedanke von der Macht des Sängers tritt auch außerhalb der Gelegenheitsdichtung zutage. Und er verbindet sich auf das engste mit dem Stolz auf die Hoheit des Dichterberufes und das glückliche, sich hoch über das im Staube einherkriechende *profanum vulgus* erhebende Los des Dichters. Dieses Selbstbewußtsein äußert sich nun aber nicht bloß dem Amusischen und Banausischen, sondern auch den Vertretern anderer Künste gegenüber. Dem Bildhauer und Maler fühlt sich der Poet nicht bloß ebenbürtig, sondern sogar überlegen. Wohl fehlt es nicht an begeisterten Worten über die bildende Kunst. Die erhaltenen

antiken ebenso wie die von den Alten beschriebenen Kunstwerke werden verherrlicht, die zeitgenössischen Künstler von Pisanello über Michelangelo und Rafael bis zu Tizian gepriesen. Aber dennoch kommt die Überzeugung zum Ausdruck, daß die Poesie hoch über allen anderen Künsten stehe, daß Bildhauer und Maler am Stoffe haften, während der Dichter ungehemmt im Reiche des Geistes walte. „Die Werke des Malers sind stumm, die des Dichters sprechen; der Maler weitet die Augen, der Dichter den Geist; der Dichter ist ein Neuschöpfer, der Maler ein Nachahmer; der Dichter bringt Ewiges hervor, der Maler Vergängliches; die Malkunst bleibt auf kleinen Raum beschränkt, dem Ausland unbekannt, die dichterische Muse zieht durch den ganzen Erdkreis, durch alle Bildungsstätten.“ (Aus einem Gedicht Casanovas, in welchem als Vertreter der Poesie Blossius Palladius dem hier offenbar die Gattung verkörpernden Maler Zeuxis gegenübertritt.) Freilich ist dieses Hochgefühl doppelt wunderbar bei einer in der Hauptsache abgeleiteten, nachahmenden Literatur.

Sprache und Verskunst bleiben bei allem Bestreben, den antiken Vorbildern nahezukommen, hinter diesen zurück. Dabei handelt es sich nicht so sehr um metrische Verstöße und grammatische Eigenwilligkeiten. Allerdings kommen diese häufig vor, aber sie fallen für das Gesamturteil nicht ins Gewicht. Das Entscheidende ist vielmehr dieses, daß die Sprache meist den Charakter der Nachahmung, des künstlich Konservierten nicht verleugnen kann. Nur wenigen Poeten war es gegeben, die lateinische Sprache aus sich heraus ganz neu zu schaffen und sie zu einem selbständigen Instrument für den modernen Inhalt umzugestalten. Das ist beispielsweise bei Pontanus der Fall. In Einzelleistungen sind ihm andere nahegekommen; als Ganzes ist Pontanus' ursprünglicher Sprachgebrauch unerreicht geblieben. Das Künstliche der Sprache wird einigermaßen dadurch gemildert, daß der Kreis der nachahmenswürdigen Schriftsteller ziemlich weit gezogen wird, so daß doch hin und wieder ein kräftiger Ausdruck die akademische Glätte unterbricht. Von den Versmaßen ist das elegische am häufigsten vertreten; der Hexameter fehlt in der Lyrik, namentlich in der Gedankenlyrik, keineswegs, aber er tritt nicht so häufig auf wie das Distichon. An lyrischen Maßen werden mit besonderer Vorliebe Hendekasyllaben und Choliamben verwendet, jene besonders zur Wiedergabe scherzhaften Geplau-

ders und in mehr oder weniger engem Anschluß an Catull, diese überwiegend das Derbe, Alltägliche festhaltend. Von den Odenmaßen hat die sapphische Strophe den Vortritt; nur um wenig steht ihr das alcäische Maß nach. Doch haben fast alle in der Antike vorkommenden Maße Nachfolge gefunden, die schon im Altertum selten gebrauchten Versformen allerdings innerhalb enger Grenzen. Nur ganz ausnahmsweise finden sich Neubildungen von Strophenformen. Monodien freierer Art hat mit geringen Kräften der auch als geistlicher Dramatiker bekannte Gelehrte Joh. Franciscus Quintianus Stoa (1484–1557) zu bauen versucht; seine pedantischen Gelegenheitsgedichte und religiösen Oden vermögen auch mäßige Ansprüche nicht zu befriedigen. Den Monodien stehen die pindarischen Oden gegenüber, die Lampridius neu zu beleben versucht hat.

Der Reim als Nachzügler mittelalterlichen Versbaus verschwindet nach Petrarca schnell. Aber ganz vereinzelt wird um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts der Versuch gemacht, ihn auf andere Weise wieder einzuschmuggeln. Es wurde erzählt, daß Curtius Lancinus sich einer Art volksmäßiger, gereimter Strophe bedient hat. Allein Lancinus war damit noch nicht zufrieden, sondern er suchte auch die Kunstformen der italienischen Poesie der lateinischen dienstbar zu machen. In seiner ersten Gedichtsammlung finden sich viele Terzinen, Kanzonen, Stanzen; seine Epigramme enthalten eine Unzahl von Sonetten. Aber dem Eifer, mit dem sich der wunderliche Lancinus dieser Aufgabe gewidmet hat, entsprach die Wirkung keineswegs; nur ganz ausnahmsweise hat Lancinus Nachfolger gefunden. Ein solcher war z. B. Spinula, der in seinem später zu betrachtenden, für die neulateinische Dichtung Deutschlands nicht unwichtigen „travestierte Catull“, ebenfalls ein Sonett nachbildet, von dem wenigstens die Anfangsstrophe folgen möge:

„*Aura en Favoni mitiorque Caurus
Nubes geluque triste depulerunt;
Ponti minaces impetus quiêrunt;
Mutatque merces Inus atque Maurus.*“ —

Bezeichnend, wenn auch nicht ausschlaggebend sind für die neulateinische Poesie Italiens bestimmte Gattungen. Soweit diese der geistlichen Lyrik angehören, war schon von ihnen die Rede. Die weltliche Poesie liefert die Heroide, die Ekloge und die

schematischen Formen der landläufigen Gelegenheitsdichtung. Die Heroide folgt in erster Linie dem Vorbilde Ovids. Zum Teil erweist sich, namentlich wo die Heroide vereinzelt auftritt, diese Nachahmung als unfruchtbar. Anders verhält es sich in den Fällen, in denen eine schon im Altertum vorgebildete cyklische Anordnung erstrebt, und dadurch eine Reihe von Heroiden zu einem kleinen Briefroman ausgestaltet wird. Daß ein Versuch dieser Art, wie er von Basinius unternommen wurde, des dichterischen Reizes nicht entbehrt, ist gezeigt worden. Auch die an Basinius anknüpfende, ebenfalls nach einheitlicher Handlung strebende, mythologische Brieffolge des Porcellius bleibt nicht ganz unfruchtbar. Beide Verfasser stellten die Heroide in den Dienst der höfischen Schmeichelei; aber die Versuche im Briefroman beschränken sich nicht auf dieses Gebiet: nach Basinius und Porcellius hat der aus einem bolognesischen Geschlecht stammende Franciscus Zambeccarius (Francesco Zambeccari, geb. um 1443) in einundzwanzig Heroiden einen Briefwechsel zwischen zwei Liebenden vorgelegt (entstanden um 1473, Druck von 1492). Der junge Philochrysus liebt die verheiratete Chrysea. Werbung des Jünglings, anfängliche Zurückhaltung von ihrer Seite, dann Zusammenkünfte und Liebesgeständnis auch der Frau. Eifersüchtige Grillen des Philochrysus verdichten sich zu Vorwürfen, die Chrysea entkräftet. Schließlich Trennung der Liebenden infolge einer notwendigen Reise des Jünglings. Als es Chrysea nicht gelingt, die Reise zu verhindern oder den Geliebten zu begleiten, bittet sie die Götter, ihn zu bestrafen. Der Wunsch wird erhört, Philochrysus ertrinkt, und nun verflucht Chrysea sich selbst und endet durch Selbstmord. — Die aus den Briefen sich ergebende Handlung folgt der Weise italienischer Novellen, und die Erfindung mag wohl hingehen. Aber die Ausführung ist mager, dürftig, durch Centos aus Ovid entstellt, auch in Sprache und Metrik fehlerhaft. Nur lyrische Einzelheiten gelingen dem Verfasser, so wenn die den Liebenden nachts erwartende Chrysea ihre Haustüre anredet:

„*Janua, cum veniet nostri pars maxima cordis,*
Cum veniet vita carior ille mea,
Da facilem reclusa viam, ne cardo reclamet,
Nec famae obsistat clavis iniqua meae!“

Dagegen versagt seine Kraft völlig, sobald er die Sprache der Leidenschaft zu treffen versucht. — Immerhin hat, wie die Bei-

spiele zeigen, die Heroide doch Erfindungs- und Gestaltungskraft geweckt. In Deutschland fand diese Dichtungsart nur bei den Humanisten spärliche Nachfolge; in der eigentlich neulateinischen Literatur spielt sie nur eine vorübergehende Rolle. Wohl aber fühlt sich der deutsche Poet durch die allegorisch gewendete Ekloge angezogen, die auch schon in der humanistischen Lyrik Beliebtheit genießt. Die Anfänge der allegorischen Heroide reichen, wie bereits erwähnt, bis auf Petrarca zurück: eine der Briefschreiber oder beide sind allegorische Begriffe; große kirchliche oder politische Fragen werden mit Vorliebe in diese Form gekleidet, und auch in dieser Beziehung folgt Deutschland dem von Italien gegebenen Beispiele.

Noch ungleich häufiger als die Heroide tritt in der neulateinischen Lyrik Italiens die Ekloge auf, über deren Entwicklung schon das Nötige gesagt worden ist. Auch andere schematische Formen, die dann in der neulateinischen Dichtung Deutschlands die größte Beliebtheit genossen, sind entweder in Keimen oder schon völlig ausgebildet vorhanden, so das Begleitgedicht (*Propempticon*) und das Reisegedicht (*Hodoeporicon*), beide bereits der Spätzeit des Altertums entstammend.

Der sprachliche Ausdruck folgt sklavisch den Spuren der römischen Dichtung. Wortverbindungen, ja ganze Zeilen den Klassikern zu entnehmen, hielten die Poeten für ihr gutes Recht. Und auch wo eine solche wörtliche Entlehnung nicht stattfand, läßt sich meist das vorschwebende Muster erkennen: Wort- und Satzfügung erinnern oft so an bestimmte klassische Stellen, daß man hinter dem Neugeschaffenen das Vorbild deutlich wahrnimmt. Gewiß bringt die neulateinische Dichtung sich durch dieses Verfahren um ein gutes Teil ihrer Wirkung. Auf der anderen Seite berechtigt eine solche musivische Arbeitsweise doch nicht zu völliger Verwerfung. Der Begriff des literarischen Eigentums hat sich erst sehr langsam entwickelt, und wie Dichter und Komponisten es noch bis zum Ende des 17. Jahrhunderts, ja noch bis in das 18. Jahrhundert hinein, für ihr gutes Recht hielten, ihnen geeignet erscheinende Stücke fremder Meister, leicht überarbeitet, ihren Werken einzuverleiben, so meinten auch die neulateinischen Poeten unbedenklich den literarischen Schatz der Antike für das eigne Schaffen ausnützen zu dürfen. Dazu kam das kanonische Ansehen des Altertums. Eben weil man glaubte, keinen besseren Ausdruck finden zu können, griff man unbedenklich zu den

Prägungen der Alten. Außerdem scheint es, als ob diese entlehnten Stellen als ein besonderer Schmuck gegolten hätten.

In der Aneignung des klassischen Gutes findet ein großer Unterschied statt. Die größten der neulateinischen Dichter vermeiden die unmittelbare Entlehnung nicht ganz, allein sie wissen das Übernommene doch so der eignen Art anzugleichen, daß es völlig in ihren geistigen Besitz übergeht. Bei den kleineren Dichtern handelt es sich dagegen meist um äußerliche, nur dürftig verhüllte Nachahmung. In diesen Fällen tritt dann freilich die Armseligkeit der Cento-Poesie allzu deutlich ins Licht. Unter den ausgebeuteten klassischen Schriftstellern steht Horaz in erster Reihe, ihm folgen Virgil, die Elegiker und Catull; obgleich aber die Dichter des goldenen Zeitalters überwiegend zur Fundgrube dienen, so lehnt sich der Wortlaut doch auch vielfach an die späten und spätesten Schriftsteller an; bevorzugt wird namentlich Statius.

Die Nachahmung erstreckt sich wie auf den Ausdruck, so auf die dichterischen Formen. Auch in diesem Falle zeigen die Poeten ebenso ihre ausgebreitete Belesenheit wie ihre Neigung, die Literatur des römischen Gesamtreiches zu berücksichtigen. Daher dienen neben den Erzeugnissen des goldenen und silbernen Zeitalters auch die der Spätzeit als Muster, etwa bis herunter auf Claudian, und für die religiöse Lyrik ist das Vorbild der christlichen Dichter des gleichen Zeitalters nicht zu verkennen. —

Bei einer Betrachtung der poetischen Produktion läßt sich ein Hinweis auf das Verhältnis der Poeten zu einander nicht ganz entbehren. An Reibereien, zuweilen sachlicher, häufiger noch persönlicher Natur fehlte es keineswegs. Aber trotzdem empfanden sich die einzelnen Dichter und Dichterlinge als Mitglieder einer großen Gemeinschaft. Diese Tatsache offenbart sich schon bei den (im engeren Sinne) humanistischen Dichtern; sie macht sich im Verlauf des 15. Jahrhunderts noch deutlicher geltend. Wie stark der einzelne an Poesie und Untergrund der Poesie bei seinen Zunftgenossen Anteil nimmt, zeigt sich wiederholt im eignen Schaffen; so ließ es sich z. B. der alte Panormita nicht nehmen, in einer Elegie den Tito Vespasiano Strozzi vor der treulosen Nemesis (nach Tibull, gemeint ist Anthia) zu warnen; Pico von Mirandula richtete, ebenfalls in poetischer Form, an den älteren Strozza die Bitte, zum Lobe seiner beiden Geliebten in die Saiten zu greifen u. a. m. Innerhalb dieser großen Interessen-

gemeinschaft sondern sich einzelne Kreise ab; sowohl diese Scheidung wie das Zunft- und Schulmäßige der ganzen Bewegung mußte notwendigerweise zur Ausbildung des Klüngelwesens führen. Die Nachteile einer solchen Entwicklung verleugnen sich in der neulateinischen Poesie nicht. Auch zu deren bezeichnendsten Merkmalen gehört die gegenseitige Lobhudelei; einzelne Poeten schrauben sich in mehr oder weniger geschmackloser Weise zur Unsterblichkeit empor. Auch die meisten der bedeutenden Dichter beugen sich dem allgemeinen Brauch. Hand in Hand mit dieser gegenseitigen Beweihräucherung geht eine Empfindlichkeit gegen die Kritik, und oft wappnet sich der Poet schon von vornherein gegen die Angriffe des Zoilus, der die edle literarische Blüte mit der Nase des Rhinoceros zu beriechen sich erdreistet. —

Allein bei allem, was sich gegen die aus der Nachahmung entsprungene Poesie und gegen ihre Vertreter einwenden läßt, die Gesamtleistung hat doch etwas Imponierendes. Erklärt wird dieser Eindruck dadurch, daß auch den neulateinischen Dichtern das gleiche Ziel vorschwebte wie den großen Bildhauern und Malern, nämlich mit den Mitteln, die die Antike in die Hand gab, eine Wiedergeburt des Altertums herbeizuführen. Was aber diese literarische Renaissance von der künstlerischen schied, war der Umstand, daß diese produktiv, jene in der Hauptsache reproduzierend war. Während Maler und Bildhauer daher z. B. ihre religiösen Werke mit den von den Alten übernommenen Mitteln zu beleben wußten, blieb es in den meisten religiösen Dichtungen der Neulateiner bei einer äußerlichen Übereinkunft zweier grundverschiedener Welten. Etwas günstiger steht es mit dem weltlichen Gebiet. Freilich muß auch hier ein Unterschied zwischen den Neulateinern und den zeitgenössischen Malern und Bildhauern festgestellt werden. Von jener im Innersten ergreifenden Gewalt, die die bildende Kunst der Renaissance ausübte, kann bei den Neulateinern nicht die Rede sein. Allein es bleibt ihr Verdienst, daß sie das Fehlen der ursprünglichen Kraft fühlten und sich zu bescheiden wußten. Insbesondere auf dem hier allein in Betracht kommenden Felde der Lyrik. Sie erstrebten im Stoff wie in der Form überwiegend mittlere Wirkungen. Und so kam es, daß sie auf dem Gebiete der Idylle, der idyllisch-erotischen Verklärung des Häuslichen, der Freundschaftsgefühle und verwandter Empfindungen billigen künstlerischen Ansprüchen genügt haben.

In solchen Fällen ist das Behagen an der friedlichen Enge des Hauses, das Sinnenglück der Liebe, die Sehnsucht des Kulturmenschen nach einem verlorenen Zustand der Unschuld und Einfachheit zu um so glücklicherem Ausdruck gebracht worden, als hier das klassische Gewand den zu verkörpernden Gedanken durchaus entsprach.

Neben dieser Verwandtschaft von Form und Inhalt trug noch etwas anderes dazu bei, der neulateinischen Poesie in Italien eine größere Lebenskraft zu sichern. Die meisten neulateinischen Lyriker haben den Zusammenhang mit der Kunstübung in der Landessprache nie verloren. Wohl bedienten sich einige, wie Pontanus, der ältere Strozza, Flaminus u. a., ausschließlich oder fast ausschließlich der lateinischen Sprache. Bei der großen Mehrzahl aller Dichter standen dagegen die lateinische und italienische Poesie nebeneinander, zuweilen so, daß schwer zu entscheiden ist, mit welchen von den beiden Mitteln der Poet sein Bestes geleistet hat. So z. B. bei Ariost (wenn man den „rasenden Roland“ ausnimmt), bei Molza und Berni. Bei anderen, etwa bei Sannazar und Bembo, oder bei kleineren Geistern, so bei Beatianus und Rota, muß vielleicht der lateinischen Poesie der Vorzug gegeben werden. Wie dem aber auch sei: der lebendige Zusammenhang zwischen beiden Gebieten war vorhanden, und er ergibt sich auch daraus, daß man die Erzeugnisse der Volkssprache dem Lateinischen anzueignen suchte. Für diese Tatsache nur wenige Beispiele! Schon Coluccio Salutati hat Dantes Verse lateinisch nachgebildet, Landinus die Petrarca. Im 16. Jahrhundert gewinnen derartige Versuche an Leichtigkeit. Thomas Raius aus Prato bot neben erotischen, bukolischen und idyllischen Gedichten, in denen er auch italienische Lyrik ankündigt, Übertragungen aus Petrarca und Sannazar, Hannibal Cruceus, dessen Stärke in der anmutenden Ausführung pastoraler Erfindungen liegt, hat lyrische Stücke aus Petrarca und Ariost allerliebste nachgedichtet; andere haben Petrarca bevorzugt, wie Joh. Franciscus Bonamicus aus Prato (1526—1587) oder der der Verfallszeit angehörende Römer Pompejus Ugonius (gest. 1614), der sein Bestes in einigen Oden und Hendekasyllaben gegeben hat. Die gleichzeitige Betätigung in italienischer und lateinischer Sprache mußte zu einem Wettstreit führen, der nicht anders als belebend auf beide Gebiete wirken konnte. Trotz der ungeheuren Masse der lateinischen Dichtung im 16. Jahrhundert

läßt sich jedoch erkennen, wie die italienische Sprache mehr und mehr die Oberhand gewinnt. Wohl halten es die meisten Dichter noch für angemessen, sich gelegentlich im lateinischen Vers zu äußern. Allein es ist ihnen nicht mehr Herzenssache, sondern eine bloße Gewohnheit, wie sie durch die gelehrte Erziehung nahegelegt worden war. Nirgends offenbart sich dieser Wandel vielleicht deutlicher als in dem verschiedenen Charakter der Lyrik Ariosts und Tassos. Jener benutzt den Vers, um sich über die wichtigsten sein Inneres bewegenden Fragen auszusprechen; bei diesem handelt es sich um flüchtige Eingebungen seiner Nebenstunden. Niemand, der Ariosts Gesamtschaffen würdigen will, kann an seinen lateinischen Dichtungen vorübergehen; für die Erkenntnis von Tassos Lebenswerk sind diese schnell hingeworfenen Kleinigkeiten ohne Bedeutung. Die grundverschiedene Art der in Betracht kommenden Arbeiten beider Dichter lehrt, daß in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die neulateinische Dichtung zwar gewohnheitsmäßig fortbestand, daß sie aber nicht mehr auf so freudige Hingabe rechnen konnte wie im Zeitalter Leos X. und dem vorangegangenen Jahrhundert. Die Zeit war eine andere geworden: die Ideale der Renaissance begannen zu schwinden.

Solange die Begeisterung für das klassische Altertum anhielt, war die lateinische Dichtung eine geistige Macht, und das Daseinsrecht konnte ihr nicht bestritten werden. Es ist daher kein Zufall, daß in den Tagen, da diese Begeisterung den höchsten Grad erreichte, d. h. während Leos X. Pontifikat, dieser Literaturzweig zu seiner höchsten Blüte, seiner gleichmäßigsten Ausbildung gelangte. Sobald jedoch andere Richtungen in den Vordergrund traten, und die Alleinherrschaft des klassischen Altertums sich ihrem Ende zuneigte, verlor auch die neulateinische Dichtung den sicheren Untergrund. Es erscheint daher als eine innere Notwendigkeit, daß im Zeitalter der Gegenreformation die lateinische Poesie allmählich abzublühen beginnt. Sie wird noch mit Eifer geübt, aber es fehlt der schöne Enthusiasmus, der die früheren Perioden belebte und die aller Nachahmung anhaftenden Wunderlichkeiten vergessen ließ.

Deutschland in der neulateinischen Lyrik der Italiener; italienische Propaganda jenseits der Alpen.

Das Verhältnis der italienischen Humanisten zu Deutschland wurde oft durch den Hochmut auf eine überlegene Kultur diktiert. Diese Sinnesweise gelangte auch in der Poesie zum Ausdruck, namentlich wenn der Widerwille gegen das barbarische Land dazukam, in dem der Welsche sich aufhalten mußte, und wo er sich unheimisch fühlte. Indessen fehlte es doch nicht ganz an freundlichen Stimmen. Dem großen deutschen Humanisten, den die stolzen Italiener als ihresgleichen schätzen mußten, Rudolf Agricola, widmete Hermolaus Barbarus einen kurzen poetischen Nachruf; den Tod des Regiomontanus (1476) beklagte Jakob Sentinus, Regiomontans berühmte „astronomische Zeit- tafeln“, die „Ephemeriden“ als ein Gärtchen preisend, das dem Garten der Hesperiden vorzuziehen sei; obgleich der in Italien wie in Deutschland die Gemüter beherrschende Wahn- und Geisterglaube in der neulateinischen Dichtung nur ausnahmsweise zu Worte kam, so in dem später zu würdigenden Lehrgedicht des Marcellus Palingenius: „Der Tierkreis des Lebens“ („*Zodiacus vitae*“, um 1531), fehlt doch dieser Ton auch in der Lyrik nicht ganz: der Mantuaner Joh. Baptista Possevinus nennt mit ehrfurchtsvollem Schauder Agrippa von Nettesheim, der „lebend Beherrscher des stygischen Sees gewesen ist.“

Es konnte außerdem nicht fehlen, daß unter den zahlreichen deutschen Studenten, die zu den Füßen des Guarino, des Pomponius Laetus, des Codrus Urceus, des älteren und des jüngeren Beroaldus u. a. saßen, viele waren, die ihren Lehrern einen günstigen Begriff von deutscher Art vermittelten. Unzweifelhaft gaben lebenswürdige Schüler, dem jüngeren, damals dreiundzwanzigjährigen Philipp Beroaldus den Anlaß, ein begeistertes Loblied auf Deutschland anzustimmen, wobei das Verdienst der Erfindung des Buchdrucks an erster Stelle steht, aber doch auch die Kanone nicht vergessen wird (1495):

„*O Germania, muneris repertrix,
Quo nil utilius dedit vetustas,
Libros scribere quae doces premendo;*

*Felix frugibus, inclita et metallis
 Et dives pecoris feraxque gemmae,
 Quod glaesum vocitant tui parentes,
 Electrum Attica, succinum Latini;
 Pollens principibus, potens virorum,
 Qui glaucis oculis comaque flava,
 Grandes corpore, spiritu feroces,
 Septi robore prodigique vitae
 Hostes aggrediuntur et lacesunt —
 O Germania gloriosa, salve! . . .*

Die Worte wurden geschrieben, als Beroaldus noch Lehrer in Bologna war. Der Kreis, in den er nach seiner Übersiedelung in die ewige Stadt eintrat (vgl. S. 239), machte seine Schätzung deutscher Art nicht zu schanden. Denn den Mittelpunkt dieser Gemeinschaft bildete der schon als Freund des Colotius genannte „Greis Corycius“ allverehrt und wie ein Einheimischer betrachtet, obgleich Colotius es nicht lassen konnte, ihm in scherzhafter Weise seine deutsche Abkunft als Makel vorzuwerfen. Johannes Goritz aus Luxemburg, Corycius von seinen Freunden nach Virgils *Georgica* genannt, war seit 1498 in Rom päpstlicher Notar. Ein Freund der Kunst, wie der klassischen Studien, trat er nicht mit eignen Schöpfungen auf, sondern er meinte der Sache am besten zu dienen, wenn er sein Haus zum Mittelpunkt eines fröhlichen Dichtertreibens machte. Dabei entfaltete er alle Vorzüge seines gewinnenden Wesens; durch seine feine, verbindliche, von Herzensfreundlichkeit zeugende Art wußte er die große Schar der einheimischen und fremden Poeten an sich zu fesseln; und es ist gewiß kein Zufall, daß bei ihm, dem Deutschen, auch die in Rom weilenden deutschen Humanisten besonders liebenswürdige Aufnahme fanden. Er war ein eifriger Verehrer der damaligen Modeheiligen, der h. Anna, und bestellte bei Sansovino ein Doppelstandbild, das Anna mit ihrer, den Jesusknaben tragenden Tochter darstellte. 1512 war das Kunstwerk vollendet und wurde in der h. Annenkapelle der Kirche S. Agostino aufgestellt. Den St. Annentag gestaltete Corycius zu einer großen geistlich-weltlichen Feier aus; am Morgen hörte er mit seinen Freunden die Messe; der übrige Teil des Tages war der heiteren Geselligkeit gewidmet; in seinem schönen Garten gab er den ihm nahestehenden Poeten ein festliches Mahl; lange Tafeln waren aufgeschlagen, und Corycius ging von Platz zu Platz, überall fleißig einschenkend, und zum

Trinken mahnend, wahrscheinlich so, wie es einer der Poeten (Fabius Vigil) im Vers zusammengefaßt hat: „*Sumite, quod licet hic, socii dum vita superstes! Post obitum stygis est ore trahenda palus.*“ Aber nicht bloß bei dieser Feier pflegten die Poeten Gedichte zu Ehren ihres Gönners vorzutragen; auch sonst waren sie eifrig bemüht, ihn selbst und die von ihm gestifteten Kunstwerke zu verherrlichen. An der Kapelle, an allen Plätzen seines Hauses und Gartens hefteten sie ihre Verse an; Corycius sammelte sie und hütete sie wie einen Schatz, den er am liebsten für sich allein behalten hätte. Allein Blossius Palladius entwendete ihm die Gedichte und gab sie 1524 mit einer Widmung an den Alten unter dem Titel: „Coryciana“ in Druck.

Als die „Coryciana“ erschienen, begann freilich das fröhliche Poetentreiben schon abzuflauen. Denn Papst war damals Adrian VI., und dieser zeigte alles andere eher als die freigebige Gönnerschaft, mit der sein Vorgänger das lustige Völkchen bedacht hatte. Allein obgleich Adrians Name wiederholt genannt wird, die Dichtungen in ihrer Gesamtheit atmen den Geist der Zeit Leos X., und es nimmt nicht wunder, daß die hier vereinigten Poeten zum Preise des Medicäerpapstes, teilweise arg übertreibend, das Wort ergreifen. Von großen oder bekannten Dichtern sind Bembus, Castiglione, Vida, Flaminio und Sadolet vertreten; unter den Poeten zweiten Ranges hat sich außer Janus Vitalis und Fabius Vigil Franciscus Sperulus am meisten beteiligt. Im Mittelpunkt des ersten, umfangreichsten Buches stehen die Standbilder Sansovinos, wobei Stifter und Schöpfer der Kunstwerke dasselbe Lob erhalten, aber auch die Bedeutung der dichterischen Verherrlichung der Standbilder hoch angeschlagen wird. Bei der unausgesetzten Wiederkehr des gleichen Gegenstandes war die Eintönigkeit schwer zu vermeiden; dazu kommt nun aber noch, daß ein Versuch, den Vorwurf etwas tiefer zu erfassen, kaum festzustellen ist. Corycius wird wegen seiner Frömmigkeit, Sansovino um seiner kunstfertigen Hand willen gerühmt; man fragt auch wohl, welcher Eigenschaft der Preis gebühre, der Frömmigkeit oder der Kunst; vor den Statuen dämmert die Erkenntnis auf, daß die Natur sich in Kunst, die Kunst sich in Natur verwandelt habe, aber im ganzen vernimmt man selten über Sansovinos Werk ein halbwegs bezeichnendes Wort. Es ist schon viel, wenn einer der Poeten einmal in dem Antlitz des Jesusknaben bereits den künftigen leidenden Heiland und den erhöhten, weltbeherrschenden

den Christus vorgebildet zu sehen glaubt. Meist aber begnügen sich Corycius' Freunde mit allgemeinen Redewendungen und noch häufiger mit Beispielen aus dem klassischen Altertum. „Es ist glaublich, daß Prometheus die Menschen aus Kot geschaffen hat, da diese Götter aus Stein gebildet sind.“ „Die Menschen hat einst Deukalion auf Befehl der Götter aus harten Knochen neu gebildet: also schuldeten die Sterblichen den Göttern alles; jetzt aber schulden die Menschen den Göttern nichts, denn die Frömmigkeit des Corycius hat alles vergolten und aus schönem Marmor die Götter dem Erdkreis wiedergegeben.“ Diese und ähnliche Einkleidungen ziehen sich durch das ganze Buch; dazu kommen die Vergleiche mit den antiken Bildhauern: Sansovinos Statuen sind für die Gegenwart das, was die Bildwerke eines Myron, Polyklet, Phidias und Praxiteles für das Altertum waren. Aber das frühere Kunstwerk wird auch hinter dem gegenwärtigen weit zurückgestellt: „Wir bewundern die Venus von Knidos und das Bild der gleichsam atmenden Pallas. Ein übermächtiges Bild des Zeus haben die Hände des Phidias im elischen Gefilde aufgestellt. Aber das neidische Altertum ist jetzt, überwunden, zum Schweigen gezwungen. Besseres schuf aus einem Marmor Sansovinus.“ Auch der Herkules des Lisypus und der noch nicht lange aufgefundene Laokoon können gegen Sansovinos Werk nicht aufkommen.

Die überwiegende Mehrzahl der Gedichte des ersten Buches ist epigrammatischer Natur, doch finden sich gelegentlich auch umfänglichere Stücke, so eine schöne Fürbitte für Goritz von Castiglione. Durchweg größeren Umfang weisen die Bestandteile des zweiten und dritten Buches auf. Die meist in Hexametern abgefaßten „Hymnen“ des zweiten Buches knüpfen ebenfalls an die Statuen Sansovinos an, bringen Bitten und Fürbitten vor den Thron der h. Anna, so für den erkrankten Fürsten Albert Pius v. Carpi, der in der neulateinischen Dichtung oft genannt wird, so namentlich für das von Kriegswirren zertretene Vaterland. Das dritte Buch, die „Annalen“, enthält Gedichte, meist in lyrischen Maßen, zu der regelmäßig wiederkehrenden St. Annenfeier des Corycius; bei dieser Gelegenheit wird auch die Macht Leos X. übermäßig gepriesen, ein Loblied, das freilich schlecht zu dem in den Hymnen entworfenen düsteren Gemälde von der Verwüstung Italiens paßt.

Schon in den Epigrammen waren in seltsamem Widerspruch zu der klassischen Färbung des Ganzen die christlichen Gottheiten

weit über die falschen heidnischen Götter erhoben worden; auch Ulrich von Hutten stimmt diesen Ton an. Die „Hymnen“ nehmen ihn ebenfalls wieder auf.

Für die vorliegende Darstellung ist es nun besonders wichtig, daß sich unter den Gästen des Corycius auch mehrere Deutsche befinden. Es sind Petrejus Aperbachius (Eberbach), ein Mitglied von Mutians Erfurter Kreise, Ulrich von Hutten, Johannes Hadus Hadelius, Sebastian Spreng, Christoph von Suchten, Caspar Ursinus Velius, wahrscheinlich auch ein Gregorius Angelus (Engel) sowie der nur unter seinem humanistischen Dichternamen bekannte C. Silvanus (Forster oder Waldmann?) Germanicus. Im allgemeinen brauchen sich die deutschen Dichter vor den italienischen nicht zu schämen; die Gedichte des Ursinus Velius und Huttens können es nicht bloß mit allen anderen Stücken, auch mit den besten Leistungen, aufnehmen, sondern sie überragen sie noch. Besonders stark ist der Anteil des C. Silvanus, dem daher noch einige Worte gewidmet werden müssen. Er tritt verhältnismäßig spät in den Kreis ein und zeigt oder stellt sich sehr bescheiden; er will nur aufheben, was die anderen Dichter haben fallen lassen, wie die Armut auf dem Felde nach der Ernte die übriggebliebenen Halme sammelt und nach der Weinlese die im Weinlaub vergessenen Trauben pflückt. Groß kann in der Tat seine Dichtergabe nicht genannt werden. Doch strebt er wenigstens nach selbständigen Einkleidungen: Pallas, Phöbus und die Pietas streiten um den Vorrang; die Entscheidung soll den Menschen zufallen: Phöbus wählt sich die Dichter, Pallas den Sansovin und die Frömmigkeit den Corycius; aber die zur Richterin ernannte Asträa begibt sich ihres Spruches, sie erklärt alle drei für Sieger und einander gleich. In eine mythologische Erfindung läuft auch die zuerst recht prosaische „Silva“ des Silvanus über Corycius aus. Von mehreren Oden verdient nur eine Erwähnung; sie malt das Coryciusfest in ganz hübschen Farben.

Corycius, Sansovinus und die Dichter stehen bei Silvanus als gleichberechtigte Teile gegenüber. Die Poeten waren überzeugt, daß ihre Kunst in derselben Blüte stände wie die der großen Maler und Bildhauer. Stolz ruft Janus Vitalis aus:

*„I nunc, crede fuisse saecula avorum
Natura, ingenio, arte doctiori
Nostris temporibus peritiora.
Nimirum hic tuba maximi Maronis*

*Inflatur, lyra personat Horatii,
Et centum numerantur hic Catulli
Et compti totidem meri Tibulli.*

Und ein anderer Poet weist mit derben Worten das die Dichtung als Possen und Torheit bezeichnende profanum vulgus zurecht; die Tempel stürzen ein, die Menschen sterben, die Kunstwerke zerfallen, nur dem geheiligten Sänger vermag die Parze nichts anzuhaben.

Sicherlich hat ebensowohl das Ansehen, dessen sich Corycius erfreute, wie die Kameradschaft zwischen den italienischen und deutschen Neulateinern in Rom den nationalen Gegensatz gemildert. Auch fehlte es in der Folgezeit nicht ganz an wohlwollenden Stimmen; und in einem Falle ist eine Rücksichtnahme auf das deutsche Urteil unverkennbar: als Giovanni della Casa in Deutschland wegen angeblicher Unzüchtigkeit seiner Gedichte verdächtigt wurde, da lag dem Dichter offenbar daran, diese Vorwürfe zu entkräften, und zu seiner Rechtfertigung wandte er sich in einer höchst merkwürdigen poetischen Ansprache an das „ungemein feingebildete deutsche Volk“ (*Germaniae humanissima gens*), die Reinheit des Strebens seiner Reifejahre betuernd, frühere, aber längst beseitigte Verfehlungen mit seiner Jugend entschuldigend (um 1550). In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts kam es dann noch zu gelegentlichen Annäherungen, insbesondere durch das Erscheinen des Paulus Melissus in Italien.

Alles das führte jedoch keinen entscheidenden Wandel herbei, umso weniger als schon in der Zeit, da Corycius die deutschen und italienischen Neulateiner um sich sammelte, der Gegensatz wieder verschärft wurde. Die Ursache war die Reformation. Von vornherein nahmen die römischen Poeten gegen Luther Partei; kein Wunder, wenn man erwägt, daß der deutsche Bauernsohn Leos X. Finanzpläne auf das empfindlichste störte. Allein so sehr auch die Stellungnahme der Mitglieder des römischen Kreises durch die Rücksicht auf ihren Gönner bedingt gewesen sein mag, ein dunkles Gefühl für die Tatsache, daß durch die sich vorbereitende Bewegung auch ihre Ideale bedroht wurden, scheint von vornherein mitgesprochen zu haben. Schon Philipp Beroaldus der Jüngere griff den Reformator in einer Ode an, die entweder Ende 1517 oder in der ersten Hälfte von 1518 entstanden sein muß, also in einer Zeit, wo der grundstürzende Charakter der Reformation noch nicht unzweideutig hervorgetreten war. Allmählich

mehren sich in dem corycischen Kreise die dichterischen Angriffe gegen den Wittenberger Mönch. Schon in den mehr oder weniger derben Scherzplänkeleien zwischen Colotius und Corycius wird Luther wegen seiner schlechten Eigenschaften, insbesondere wegen seiner Gottlosigkeit verklagt; stärker als Colotius betont Petrus Mellinus den Gegensatz zwischen Corycius und Luther:

*„Erexit superos dextra linguaue Corytus,
Evertit superos ore manuque Luther.
O quam diversos peperit Germania mores,
Orta uno pietas impietasque loco est.
Dii, factis si amborum humana parum esse videtis
Consilio, e meritis tollite utrumque suis.“*

Im wesentlichen bleibt dieser Ton der deutschen Reformation gegenüber herrschend, und nur ausnahmsweise vernimmt man andere Klänge, so in dem schon erwähnten „Tierkreis des Lebens“ des Ferraresen Marcellus Palingenius, der heimlich der evangelischen Lehre zugetan war. Sonst aber war man immer bereit, dem Protestantismus die Verantwortung für alles Böse aufzubürden. Als im Laufe der zwanziger Jahre die deutschen Landsknechte wiederholt Schrecken und Entsetzen in Italien verbreiteten, führte Paulus Belmisserius in einer vorwurfsvollen Anrede an Deutschland den fortdauernden *furor Germanicus* geradezu auf die eingetretene religiöse Umwälzung und auf den freilich nicht mit Namen genannten Luther zurück:

*„Ah pereat, quisquis tam saevi criminis auctor
Exstitit, ut nostras mittat ad arma manus!
Grata deo dederas iuvenis fumantia thura,
Heu senior sacra religione cares!
Flecte truces animos, deponas impia, vitam
Mutato et factis instrue saeva piis!
Sic tibi concedent veniam bona numina tandem,
Surget in amplexus regia tota tuos.“*

Auch bei zahlreichen anderen Dichtern spürt man die gleiche Grundstimmung hindurch, wenn sie auch nicht mit solcher Schärfe zum Ausdruck kommt.

Die neulateinischen Poeten Italiens blieben bei der religiösen Seite der Bewegung ebenso wenig stehen wie bei deren angeblichen Folgen; unwillkürlich übertrug sich der Widerwille auf ihre Dichterkollegen in Deutschland. Denn wenn es auch innerhalb

des deutschen Katholizismus an Vertretern der lateinischen Poesie nicht fehlte, der Grundcharakter der nachhumanistischen, im engeren Sinne „neulateinischen“ Dichtung war protestantisch. Das wurde von den Italienern mit dem Instinkt der Abneigung richtig herausgefühlt und mit Ingrimms zum Ausdruck gebracht. Der Fabeldichter Gabriel Faernus († 1561) hat als Lyriker wenig Bemerkenswertes hervorgebracht. Nur wo sich ihm die Galle regt, kommt Leben in seine Choliamben. In heftigen Scheltworten redet er einen Verleumder an und wünscht ihm den Tod durch Henkershand. Und kaum freundlicher wendet er sich gegen die „deutsche Sekte, die Lutheraner“; er schmäht sie in unbilliger Weise wegen der vorgenommenen kirchlichen Änderungen; bevor dies aber geschieht, beschäftigt er sich mit den protestantischen Dichtern. Ironisch ruft er den niederländischen Apollo und die sächsischen Musen an und bittet sie, ihn in den „glücklichen Kreis der germanischen Poeten“ zu führen. Hierauf werden die armen deutschen Versemacher mit bitterem Hohn überschüttet: sie saufen sich mit Wein voll, rülpsen und brechen dann ihre Gedichte aus, worauf sie mit dem gleichen Verfahren wieder von vorne anfangen.

Allein die deutschen Neulateiner haben sich durch solche Mißgunst nicht abhalten lassen, eifrig von den Italienern zu lernen. Allerdings vollzog sich der Haupteinfluß der neulateinischen Dichtung Italiens in erheblich früherer Zeit. Welche Elemente dabei maßgebend waren, wie sie aufgenommen und umgewandelt worden sind, gegen welche Einwirkungen sich Deutschland verschlossen hat, und wie auch bei der Aneignung des Fremden die deutsche Art doch immer wieder hervortritt, — das kann erst nach der Musterung der deutschen Leistungen dargestellt werden. Zunächst gilt es, wieder zu der Zeit um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts zurückzukehren.

Angesichts des innigen Zusammenhangs zwischen Humanismus und neulateinischer Dichtung nimmt es nicht wunder, daß bei beiden Mächten die Vermittlung von Italien her auf dem gleichen Wege erfolgte. Teils wurden die in Welschland studierenden Deutschen durch ihre Lehrer und Freunde zur Übung im lateinischen Vers angeregt, teils warben einzelne nach Deutschland gekommene Italiener durch Lehre oder durch eignes Beispiel für die lateinische Dichtung, ähnlich wie seinerzeit Enea Silvio in Deutschland seine Propaganda für die große Geistesbewegung des Humanismus

entfaltet hatte. Freilich lassen sich diese Pioniere der neulateinischen Poesie an geistiger Bedeutung auch nicht im entferntesten mit Enea Silvio vergleichen.

Das Auftreten dieser italienischen Apostel fällt in die Endjahre des 15. und den Anfang des 16. Jahrhunderts. Enea Silvio ähnlich erscheinen diese Männer im Gefolge der Kaiser und suchen deren Gunst zu erhaschen. Daß Gleiches auch später noch geschieht, ist bei Minturnus, Parthenius u. a. gezeigt worden, aber bei den Herolden des italienischen Neulateinertums in der Zeit um 1500 stellt sich noch ein unmittelbarer Verhältniß zu den deutschen Kaisern her. Als Lobredner Friedrichs III. und Maximilians I. erscheint zunächst Helius Quinctius Aemilianus Cimbriacus (eigentlich Giovanni Stefano Emiliano) aus Vicenza; er wurde dafür zweimal zum Dichter gekrönt, einmal von Friedrich III. (wahrscheinlich 1469) und einmal von Maximilian (in Linz 1489). Des Cimbriacus Schüler war Paulus Amaltheus, der erste aus der Dichterfamilie der Amaltheer und den Reigen nicht unwürdig eröffnend, wenn ihn die späteren Mitglieder der Familie auch weit übertroffen haben. Um 1460 in Pordenone geboren, versucht er sich zunächst, wie Cimbriacus, in panegyrischen Gedichten auf die deutschen Kaiser, lehrt dann seit 1493 als Redner und Poet an der Wiener Universität, kann sich jedoch den Scholastikern gegenüber nicht halten; hierauf ist er wieder in Italien, kehrt aber im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts nach Deutschland zurück, wo er durch Mord ums Leben kam. Zu diesen beiden Männern gesellte sich noch Petrus Bonomius (Bonomi) aus Triest, später Bischof in seiner Geburtsstadt. Alle diese drei Poeten vereinigten sich mit anderen Italienern sowie mit einigen deutschen Humanisten, so mit Reuchlin, Celtès, Ulsemius, zu Huldigungen für den kaiserlichen Sekretär, Johann Fuchsmag, die in einer Handschrift vereinigt wurden und jetzt zum größten Teil gedruckt vorliegen. Bei Amaltheus handelt es sich überwiegend um Gelegenheitslyrik höfischer Art. Seine sapphischen Oden kommen über leere Schematismen nicht hinaus; von günstigerer Seite zeigt er sich in einem langen, stellenweise kräftigen Trauergesang auf Friedrichs III. Tod, wenn auch das reichlich gespendete Lob zu den Tatsachen im wunderlichen Widerspruche steht. Petrus Bonomus weiß kleine Vorgänge aus dem höfischen Leben mit gutem Blick zu erfassen, betätigt sich aber auch auf dem Gebiet der pathetischen Lyrik. Besonders hervor-

zuheben ist, daß dieser Italiener, offenbar um eine komische Wirkung zu erzielen, zuweilen deutsche Brocken in den lateinischen Vers einmischt. In der sattsam bekannten Weise klagt er über die Nutzlosigkeit der Poesie; Apollo erscheint ihm im Traum und rät ihm von dem Musendienst sowie von der poetischen Verherrlichung des Kaisers ab, da Belohnungen nicht zu erwarten seien:

„*Vis tua Renenses repleant marsupia nummi,
Vis tibi perpetua templa parare fide,
Vade citus domini fornaci ligna ministres,
Solutus habet vestri Caesaris haytzer opes.*“ —

Eine ähnliche Sammlung wie die für Fuchsmag bestimmte wurde etwa zwei Jahrzehnte später zu Ehren des kaiserlichen Rates und Poetenmäzens Blasius Hölzel in Augsburg veranstaltet und 1518 durch den Druck veröffentlicht. Wieder beteiligten sich außer italienischen Poeten, z. B. Petrus Bonomus und den gleich zu nennenden Sbrulius und Bartholinus, viele Deutsche; der unterdes erzielte Fortschritt offenbart sich darin, daß die Deutschen in der Gabe für Hölzel nach Zahl und mehr noch nach Gewicht die Oberhand gewonnen haben. In den für Fuchsmag bestimmten Gedichten nahmen aber die Italiener die beherrschende Stellung ein; die Tatsache wird dadurch bezeugt, daß ein in dieser Sammlung auftretender deutscher Poet, Engelhard Funck, den Italienern unbedingt den Vorzug zuerkennt und das Gute in seinen Versen lediglich auf den Einfluß der „römischen Stadt“ zurückführt,

Quae mihi Castalias suppeditavit aquas.

Es unterliegt demnach keinem Zweifel, daß Paulus Amaltheus und Petrus Bonomus die deutschen Poeten zur Nacheiferung angespornt haben. Aber durch den Umstand, daß die Gedichte beider meist nur handschriftlich überliefert wurden, waren ihrem Einfluß bestimmte Grenzen gesetzt.

Anders stand es mit der Einwirkung, die der älteste der drei genannten italienischen Poeten, Quinctius Aemilianus Cimbriacus, auf Deutschland ausgeübt hat. Seine Gedichte zur Verherrlichung Friedrichs III. und Maximilians I. müssen, wohl namentlich ihres Stoffes willen, in Deutschland gern gelesen worden sein, denn die 1504 in Venedig erschienene erste Ausgabe wurde noch 1512 in Straßburg wieder gedruckt. Und die Trauergesänge auf Friedrich III. haben viel länger nachgewirkt. 1488 oder 1489

verfaßte er seine „*Encomiastica*“ auf die beiden Habsburger. Die überwiegend episch gehaltenen, aber vielfach durch beschreibende und lyrische Bestandteile aufgeputzten Lobgedichte schildern die Berufung des Kurfürstenkollegiums durch den lebenssatten Friedrich III., die Ernennung Maximilians zum römischen König, dann in stark schönfärbender Weise die Gefangenname Maximilians in Brügge, die angebliche Reue der Brügger Bürger, schließlich Maximilians Rückkehr zu seinem Vater. Das Ganze ein echtes Produkt höfischer Schmeichelei, überladen mit antiken Vergleichen, die meist weit hergeholt sind, so daß die folgende, das Wiedersehen von Vater und Sohn schildernde Stelle schon als Muster von Einfachheit gelten kann:

„*At tibi, cum natum vidisti, maxime Caesar,
Venisse incolumem, maduerunt lumina fletu,
Tantaque sollicitum tentarunt gaudia pectus,
Quanta olim movere senem, cum venit Ulysses,
Quatuor exactis per bella, per aequora lustris.*“

Nachdem dann der stumpfsinnige Kaiser zur längst verdienten Ruhe eingegangen war, meldete sich der Poet, ganz unverblümt bettelnd, wieder bei Maximilian mit vier Nänien auf Friedrich III. Die erst gibt der allgemeinen Trauer und dem Schmerze Maximilians Ausdruck, in der zweiten setzt sich die Klage fort. Friedrichs Verdiensten, insbesondere seinem Drängen zum Türkenkriege, gilt die dritte Nänie, die ihn zugleich, allen irdischen Sorgen entrückt, in den elysischen Gefilden zeigt. In der vierten wird das gottergebene Sterben des Kaisers vorgeführt und Maximilian zur Nachahmung der väterlichen Tugenden ermahnt. Der Gesamteindruck gestaltet sich ähnlich wie in den enkomiaistischen Gedichten: hier und da einmal eine glückliche Wendung, im Ganzen aber überwiegt das innerlich Unwahre, pomphaft Geschwollene.

Nicht alle italienischen Humanisten, die damals in Deutschland günstigen Boden für ihre Tätigkeit zu finden hofften, kommen für die vorliegende Darstellung in Betracht, weil ein Teil von ihnen sich vorwiegend der Epik zuwandte. So Priamus Capotius aus Lilybäum, der 1488 in seiner „*Fridericeis*“ die Kämpfe Friedrichs mit der gebissenen Wange gegen Adolf von Nassau besang. Auch bei Richard Bartholinus, aus Perugia (geb. um 1480), der in kleinen lyrischen Stücken eine anerkennenswerte Gewandtheit an den Tag legte, ruht die Hauptbedeutung auf seinem Epos: „*Austrias*“

(1516). Überwiegend, wenn auch nicht ausschließlich Lyriker war der Poet, von dem eine starke anregende Kraft ausgegangen sein muß, Richard Sbrulius aus Cividale (geb. um 1480). Allerdings ist schwer zu verstehen, auf welche Eigenschaften und Leistungen sich dieser Einfluß gründete. Denn Sbrulius' Schaffen kann auf einen höheren Wert keinen Anspruch erheben. In einer Geschichte der neulateinischen Poesie Italiens könnte er daher fehlen, ohne daß das Gesamtbild geschädigt würde. Aber angesichts der Tatsache, daß der Poet in Wittenberg sicher, in Frankfurt a. O. höchstwahrscheinlich die humanistische Dichtung gefördert hat, macht es doch notwendig auf seine handwerksmäßigen Erzeugnisse einzugehen. Am annehmbarsten erscheint er noch als Epiker. Seine „Theocharis“, 1514 verfaßt, ist ein Passions-epos, das nach kurzer Einleitung sofort in den eigentlichen Gegenstand führt und dankbare Situationen durch eigne Erfindungen bereichert, so den Mutterschmerz der Maria. Hier verdient das Epos wegen seiner lyrischen Einlagen Erwähnung, die durch die Zusammenkoppelung antiker und biblischer Elemente nicht selten zu unfreiwilliger Komik führen, aber doch mehr Talent als seine lyrischen Gedichte verraten; für beides gibt die nachfolgende Stelle bezeichnende Beispiele:

„*Christus ab impura proscinditur undique gente,
Caeditur, atteritur confoditurque cruce.
Quis Maro nunc veniat? quis Tullius aut quis Homerus?
Quis Dircaeus olor? quae Venusina chelys?
Jam quis Aristoteles? quis Varro? quis Theophrastus?
Quis modo Carneades? quis Plato divus adest?
Quis Plato divus adest, qui dicere possit ad unguem,
Quot vel quanta deus sit mala passus homo.
Nullius ingenii flumen, vis, copia tanta est,
Dicere quae valeat vel numerare quidem.
Quis pluviae numeret guttas? quis mensus abyssum?
Quis stellas, frondes aut numeraret aves?*“

Seine eigentliche Lyrik gehört teils der religiösen, teils der Gelegenheitsdichtung an, und die letztere verdient wegen ihrer Gegenstände immerhin Beachtung. Die religiöse enthält, ähnlich wie die „Theocharis“ viel Geschmackloses, so wenn in einer Ode zum Weihnachtsfest (*in natalem*) die berühmten Stätten des Altertums hinter Bethlehem zurücktreten müssen oder wenn

Sbrulius sich am Schlusse der Jungfrau Maria mit folgenden Worten empfiehlt:

*„Sbrulius quaeso tua sit Richardus
Cura: tum magno placeat Tonanti,
Qui tibi sanctae veluti fenestrae
Lumina praebet.“*

Hier und da erklingt auch ein natürlicher Ton; so heißt es z. B. unter Verwendung des Sbrulius auch sonst geläufigen Bildes von dem in den Wogen schwankenden Kahn in einem Anruf an Johannes den Evangelisten: „das menschliche Schiff bedarf eines Lenkers, wenn es den Hafen erreichen will. Mich versenkt mein Fahrzeug mitten in der Woge; sei du mir Leiter und Patron.“

Seine in Wittenberg und Frankfurt entstandenen Gelegenheitsdichtungen gelten teils Bekannten, teils gekrönten Häuptern. Wichtig erscheinen darunter die Gedichte an Friedrich d. W. (namentlich in seiner „Cleomachia“ 1510). Dem hat er auch 1507 einen Panegyrikus in Hexametern gewidmet und ihm als schlechter Prophet die römische Königskrone und die Kaiserwürde vorausgesagt. Zum feierlichen Einzuge Maximilians I. in Konstanz spendete er einen Festgruß: die am Anfang nach dem Vorbilde des Properz und vieler italienischer Neulateiner, so des älteren Strozza, aufeinandergetürmten Gleichnisse geben, ebenso wie die oben mitgeteilte Stelle aus der „Theocharis“ eine gute Vorstellung von seinem Stil:

*„Non adeo augusto gestivit Caesare Roma,
Victor ab externis cum remearet aquis;
Non sic Hannibalem suscepit Punica tellus,
Occiso quotiens hoste redibat ovans;
Non ita post miserae crudelia funera Troiae
Excepit quenquam Graecia laeta ducem:
Non aequae acceptus Cretensia regna revisit
Minos post belli parta trophaea sui;
Denique non tantum domus exsultavit olympi,
Caede gigantea sospitibusque deis,
Hesterna quantum felix Constantia luce
Nomine laetata est, Maximiliane, tuo!“*

In ähnlicher Weise wie Maximilian wird später (1520) auch Karl V. gefeiert. Sbrulius' Lebensweise in Wittenberg legt die

Vermutung nahe, daß er sich der Liebesdichtung mit besonderem Eifer gewidmet haben müsse. Allein das ist keineswegs der Fall; nur gelegentlich findet sich ein erträgliches Stückchen dieser Art, in dem der Poet sich über das schwankende Verhalten seiner „Philodassia“ beklagt: „*Jam vis, iam non vis: nunc das et nunc data tollis, Contemnis, laudas, discrucias et amas.*“ Am meisten scheint Sbrulius da beteiligt, wo er für die humanistische Sache eintritt und in einer wohl gelungenen Elegie den großen Erasmus gegen seine Feinde, gegen die Löwenschen Theologen, Latomus und Lee, verteidigt.

Sbrulius fand in Deutschland nicht bloß dankbare Schüler, sondern auch scharfe Gegner; insbesondere hat Eobanus Hessus ihn als armseligen, dem Wettkampf mit den deutschen Dichtern ausweichenden Dichterling an den Pranger gestellt. Der Poet selbst setzt zwar bei der Beurteilung der eignen Leistungen zuweilen die unechte Bescheidenheitsmiene der Humanisten auf; aber unmittelbar darauf prahlt er Friedrich d. W. gegenüber mit der ihm verliehenen Dichtermacht. „Du begabst mich“, ruft er dem Kurfürsten zu, „mit einer vergänglichen Spende, ich aber werde dir schenken, was ewige Dauer hat und nie untergehen kann.“ —

So wenig diese fremden Apostel auch an sich bedeuten mochten, sie verstärkten doch die Anregungen, die zahlreiche Deutsche seit den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in Italien erhalten hatten. Der aus zwei Quellen gespeiste Drang zur neulateinischen Poesie wuchs infolgedessen mehr und mehr. Ehe er sich aber ganz durchsetzen konnte, mußten die Reste der bisherigen Versübung beseitigt werden. Das geschah nur langsam; zunächst kam es zu wunderlichen Mischungen zwischen Altem und Neuem, bis das Neue den endgültigen Sieg davontrug.

II.

Die humanistische Lyrik Deutschlands.

(Von der Mitte des 15. bis zur Wende
des 15. und 16. Jahrhunderts.)

Erstes Kapitel.

Übergangserscheinungen.

Von der Mitte des 14. Jahrhunderts an hat die humanistische Bewegung Italiens nach Deutschland übergegriffen. Bereits um 1350 tauchen daher die ersten Versuche humanistisch-neulateinischer Dichtung auf. Allein diese unscheinbaren Anfänge bleiben vereinzelt und haben irgendwelche Wirkung nicht ausgeübt. Auch als der ungleich stärkere Strom der humanistischen Blütezeit sich etwa seit 1450 durch verschiedene Kanäle über Deutschland ergoß, kam es noch nicht zu einer zusammenhängenden poetischen Tätigkeit. Im Vordergrund standen vielmehr zur Zeit des sog. Frühhumanismus (etwa 1450—90) die prosaischen Schriftsteller Italiens; die Nachahmung der Dichter hielt sich noch in engen Grenzen. Erst seit ungefähr um die Jahrhundertwende der Frühhumanismus durch den älteren Humanismus abgelöst wurde, ergreift der Wetteifer auf dem Gebiet der lateinischen Poesie weitere Kreise. Kann man daher auch nicht vor dem Ende des 15. Jahrhunderts von einer allgemeinen Anteilnahme sprechen, so dürfen doch die Vorläufer nicht übersehen werden. Zwar jeden vereinzelt Versuch zu buchen, geht nicht an, aber wo sich Dichterphysiognomien erkennen lassen, da ergibt sich die Notwendigkeit, sie als Glieder in die Entwicklung einzureihen.

Die von Italien ausgehenden Anregungen fanden den deutschen Boden nicht unvorbereitet. Die Übungen in der Handhabung des lateinischen Verses waren im 14. und beginnenden 15. Jahrhundert so wenig vernachlässigt worden wie im eigentlichen Mittelalter, und wenn diese Übungen auch in der scholastisch-mittelalterlichen Sprache erfolgten, so darf man doch die Ergebnisse nicht nach den poetischen Mißgeburten beurteilen, die die „Briefe der unberühmten Männer“ (*epistolae obscurorum*

virorum) zu parodistischen Zwecken vorführten. Allerdings war der Gegensatz zwischen dem mittelalterlichen Latein und der Sprache der römischen Klassiker, die jetzt über die Alpen drang, so groß, daß sich ein plötzliches Fortschreiten vom Alten zum Neuen als unmöglich erwies. Daher kam es auf dem sprachlich-metrischen Gebiete zu einem Übergangszustande: zahlreiche Poeten strebten nach der Herrschaft über den neuen Stil, ohne daß es ihnen doch möglich gewesen wäre, die bisherigen Gepflogenheiten sogleich über Bord zu werfen. Dieses Schwanken zwischen Mittel- und Neulatein hat in der deutschen Poesie längere Zeit angehalten; auch in den Anfängen der Dichter, die zu den Vätern der neulateinischen Poesie gezählt werden müssen, finden sich noch erhebliche Nachklänge der Kirchensprache, so z. B. bei Eoban Hesse. Es ergibt sich nun das merkwürdige Verhältnis, daß dieses Schwanken zwischen Mittel- und Neulatein noch eine Zeitlang neben dem Beginn einer allerdings ebenfalls noch nicht ganz einwandfreien humanistischen Dichtung fortbesteht. Dieser etwa von 1460—1515 währende Übergangszustand soll nunmehr in seinen wichtigsten Einzelercheinungen vergegenwärtigt werden.

Die erste in Betracht kommende Persönlichkeit ist der für die Geschichte des Frühhumanismus nicht unwichtige Peter Luder aus Kislau in Franken. Er gehört in die Reihe der sog. humanistischen Wanderlehrer. Um 1410 geboren, in Italien vorgebildet, lehrt er nacheinander die schönen Wissenschaften an den Universitäten zu Heidelberg, Erfurt, Leipzig, Krakau und lenkt nach einem nochmaligen italienischen Studienaufenthalt in ruhigere Bahnen, indem er als Diplomat österreichische Dienste nimmt. Wir haben es hier mit dem wandernden Poeten, insbesondere mit seiner Heidelberger Zeit zu tun. Das Leben des Vielumgetriebenen war wenig erbaulich; er brachte dem Bacchus und der Venus reichliche Opfer dar, und über seinen Verkehr mit den Priesterinnen der Venus vulgivaga erstattete er in seinen Briefen mit zynischer Offenheit Bericht. Von seinen poetischen Versuchen hat sich offenbar nur ein Teil erhalten; das Wichtigste stammt aus den Jahren, da er im Auftrage des Pfalzgrafen Friedrich des Siegreichen an der Universität Heidelberg tätig war (seit 1456). Er hat Mitstrebende gefeiert, die Kriegstaten seines Fürsten verherrlicht und auch zu anderen Gelegenheiten die Leier gerührt. Seine umfangreichste Dichtung ist die Elegie

an Panphila (1460). Darin beschreibt er die Reize der Geliebten und bittet vergeblich um Erhörung; stolz-bescheiden macht er sein Recht auf Gegenliebe geltend; er mahnt an die Vergänglichkeit der Schönheit sowie an die Tatsache, daß nur der Sänger der Geliebten ewiges Leben zu verleihen imstande sei; schließlich sieht er das Fruchtlöse seines Werbens ein, kann aber trotzdem von Panphila nicht lassen. Die Elegie lehrt, wie sehr Luder von der neulateinischen Poesie der Italiener abhängig ist; fast jeder der verwendeten Züge läßt sich in der italienischen Liebeslyrik belegen. So z. B. der Hinweis darauf, daß er trotz seiner niederen, wenn auch ehrlichen Abkunft sich durch selbsterworbenes Verdienst und eigne Tüchtigkeit hervorgetan hat:

*„Barbara me tellus genuit, mater quoque talis
Ipsa fuit, sed nec rusticus invenior.
Ex humili genitum me sanguine credere nec fas,
Notus uterque parens nam probitate fuit.
Inclita quemque facit praestantem nobilitate
Virtus, et extollit nec veterum soboles.
Quem penes est virtus superis aequandus, et ista
Quaemet non facimus, nostra nec esse puto.“*

Anderes weist vordeutend auf die spätere humanistisch-neulateinische Dichtung; wie nachher Ursinus Velius und Simon Lemnius leugnet Luder zwar sein unansehnliches Aussehen und seine schwärzliche Hautfarbe nicht, aber er meint, daß sie durch die Reinheit seines Geistes wettgemacht würde:

*„Niger sum fateor, sum parvus corpore toto,
Candida sunt nostra si petes ingenia.“*

Wunderlicherweise hat Luder später erklärt, daß diese Dichtung nicht ernst zu nehmen, sondern daß Panphila, der Gegenstand seiner Anbetung, nur ein allegorischer Ausdruck für den Pfalzgrafen Friedrich sei. Schwerlich wird man an diese Umdeutung glauben dürfen. Wie es scheint, ist Luder erst nachträglich der Gedanke gekommen, seinem Gönner auf diese ganz ungewöhnliche Art eine Huldigung darzubringen. Denn ursprünglich handelt es sich unzweifelhaft um eine erotische Übung nach dem Vorbilde der italienischen Neulateiner und mit deren Motiven ausgestattet. Bei allem Bestreben, diesen Mustern nahe-zukommen, vermag der Poet jedoch den weiten Abstand nicht

zu überbrücken. Auch er haftet noch an dem mittelalterlichen Gebrauch, so sehr er sich auch ihm zu entwinden sucht. Dies zeigt sich in der Sprache, mehr aber noch in der Metrik; Luder nimmt hier unbedenklich die mittelalterlichen Freiheiten für sich in Anspruch.

Gern würde man auch einen Ton aus der Umgebung hören, in der der Poet sich wohl fühlte; vielleicht wäre ein Naturlaut vernehmbar, wenn er von seinem Verkehr mit lustigen Zechbrüdern und von den Abenteuern der niederen Minne erzählte. Aber leider beschränken sich die Bekenntnisse dieser Art auf seine Briefe; und hier entwirft er zuweilen neben wüsten Schweinereien ein ganz anmutiges Bild, das man lieber liest als die nachgeahmten Floskeln der Panphila-Elegie: in übermütig-humanistischer Laune meldet sich Luder z. B. zu tätiger Mitarbeit bei einem Kreise von Mitstreitern im Reiche der Venus und Verehrern des Bacchus, „*contribulibus suis*“, an; in einer Nachschrift aber malt er kurz eine Situation aus, die poetischer Verwendung wohl wert gewesen wäre. „Ich hatte die Absicht, mehr zu schreiben, aber meine geliebte Thais hat mir die Feder aus der Hand genommen, mir heiße Küsse aufgedrückt und dadurch das angefangene Werk verhindert.“

Gewiß ist Luder eine Übergangserscheinung, allein trotz mancher Überbleibsel aus einer absterbenden Zeit eröffnet er nicht unwürdig die humanistische Dichtung, da in ihm das Fortschreitende überwiegt.

Von ähnlicher Art wie Luder und doch wieder wesentlich von ihm unterschieden ist der zu gleicher Zeit lebende Poet Samuel Karoch aus Lichtenberg in Oberfranken. Er durchwandert in trübseligen Umständen vier Jahre lang Italien und erscheint dann in nicht weniger trübseliger Verfassung an deutschen Universitäten, in Leipzig (mehrfach seit 1462/63), in Ingolstadt, Heidelberg, Tübingen, Erfurt, immer geldbedürftig und Unterstützung erbettelnd; gestorben ist er wohl nach 1509. — Nur mittelbar gehört dieser fahrende Poet in eine Geschichte der neulateinischen Dichtung. Wohl hat auch er sich der humanistischen Richtung angeschlossen und sich auf mehreren Universitäten erboten, die neue Kunstsprache zu lehren, auch in Briefen diese Kunstsprache zu verwenden gesucht, ohne die nötigen Kenntnisse in Grammatik und Stilistik zu besitzen. Insofern kann man ihn mit dem freilich höherstehenden Luder vergleichen.

Aber seine poetischen Erzeugnisse tragen noch durchaus mittelalterlichen Charakter; und wie die sog. Vaganten, wie zahlreiche klösterliche Dichter des 14. und 15. Jahrhunderts verwendet er für seine Erzählungen, Liebesbriefe, Travestien den Reim; dem vielfach wüsten Inhalt entspricht die Loddrigkeit in der Handhabung der nicht metrischen, sondern rhythmischen Form. Während er von den wirklichen Vertretern des Humanismus geringschätzig abgelehnt wurde, fand er mit seinen Bänkelsängerweisen bei den Anhängern des Alten ein dankbares Publikum, und es entspricht wohl den Tatsachen, wenn die Verfasser der „*Epistolae obscurorum virorum*“ einen alten Magister sagen lassen (1515), zu seiner Zeit habe es nur einen Poeten gegeben, Samuel, den Verfasser des schönen Liedes:

*„Disce, bone clerice, virgines amare,
Quia sciunt dulcia oscula praestare,
Juventutem floridam tuam conservare,
Pulchram et amabilem prolem procreare.“*

(Die letzte Zeile aus einer anderen Quelle ergänzt.)

Ungleich näher als dieser Bummelpoet stand ein wackerer Schulmeister dem Humanismus, der Westfale Ludwig Dringenberg (geb. um 1410, gest. 1490). Er war aus der Schule der Brüder vom gemeinsamen Leben hervorgegangen und hat in der von ihm geleiteten Schule zu Schlettstadt im Elsaß eine ganze Humanistengeneration erzogen, ohne selbst in seinem Verhältnis zum Humanismus ganz sicher zu sein. Von seinen poetischen Übungen hat sich nur wenig erhalten, aber das Wenige genügt, zu erkennen, daß er in der Poesie den Schritt vom Mittelalter zum Humanismus noch nicht vollzogen hat. Niederlage und Tod Karls des Kühnen besang er in einem Gedichte; er verwendet zwar den Hexameter, aber am Anfang bedient er sich noch eines dreifachen Endreimes, den er dann allerdings fallen läßt:

*„Caesaris invidia cupiens explere furorem
In populum Christi Karoli renovavit amorem.
Nescio quem tibi Marte parem vel sorte priorem‘,
Caesar ait...“*

Im Verlaufe des Gedichtes benutzt er dann mehrfach den im Mittelalter gebräuchlichen Binnenreim; und gleich dieser Eigentümlichkeit zeigen die ungefüge Sprache und Metrik, daß Dringenberg noch ganz in der mittelalterlichen Versübung stecken ge-

blieben ist. — Ein zweites kleines, einen Fabelstoff behandelndes Gedicht Dringenbergs bedient sich lediglich des Endreims.

Dringenberg steht noch an der Schwelle der Entwicklung zur humanistischen Dichtung; ganz deutlich offenbart sich der Übergangscharakter jedoch bei seinem jüngeren Landsmann Heinrich Boger. Geboren um 1445 zu Höxter, studiert er seit 1471 an der Erfurter Universität, die ihn stark gefesselt haben muß, da er sie immer wieder aufgesucht hat. Die Wanderlust des Zeitalters war auch in ihm lebendig; zweimal zog er nach Italien; als Hamburger Kanonikus (1490) duldete es ihn ebenfalls nicht in behäbiger Seßhaftigkeit daheim; er unternahm eine dritte Italienfahrt; eine vierte trat er als Mentor des jungen Herzogs Erich von Mecklenburg an, dessen Unterweisung er übernommen hatte. Auf dieser Reise wurde ihm durch Maximilian I. der Dichterlorbeer erteilt. Zurückgekehrt, erhielt er zu seinem Kanonikat noch andere Pfründen; er starb im Anfang des Jahres 1505.

Seine zu den verschiedensten Lebenszeiten entstandenen Gedichte hat Boger kurz vor seinem Ende zusammengestellt; bald nach seinem Tode (1506) sind sie in einem sehr starken Bande herausgegeben worden. Von dem Inhalte eine Vorstellung zu geben, ist nicht leicht. Das Gedichtbuch enthält Religiöses, teils in kürzerer Form, teils in ausgeführten Hymnen; allgemeine Betrachtungen; Begebenheiten aus dem eigenen Leben. Der Poet berichtet von seinen Eltern, beklagt den Tod seines Söhnchens Martinellus, über das er trotz seines geistlichen Standes verfügte; aus seiner Italienfahrt wird manches Unerfreuliche gestaltet und warnend, mahnend anderen vorgehalten; große wie kleine Ereignisse finden eine Art epischer Einkleidung; ganz besonders aber waltet das Persönliche vor: das Verhältnis des Verfassers zu seinen Gönnern und Freunden, das in mannigfachster Weise abgewandelt wird. Dazu gesellen sich die pädagogischen Tendenzen; paränetisch wendet er sich an die Studenten, er zieht gegen die Verächter der Poesie zu Felde, und im Namen der Universität Erfurt nimmt er gegen den Bettelpoeten Samuel Karoch von Lichtenberg Stellung, der sich abschätzig über die Erfurter Dichter ausgesprochen hatte. Auch an individueller Dichtung fehlt es nicht: die ihn bedrückende Melancholie, die Wandelbarkeit des Geschicks, die Allgewalt, Unentrinnbarkeit des Todes geben zu gefühlsmäßiger Äußerung Anlaß.

Sucht man zu einem Gesamturteil über diese Unmasse von Gedichten zu gelangen, so kann man dem Verfasser eine lebhafteste Teilnahme an allem, was er poetisch zum Ausdruck bringen möchte, nicht absprechen. Er ist immer mit ganzer Seele dabei. Allein er hat keinen Blick für das poetisch Brauchbare oder Nichtbrauchbare. Alles, was ihm in den Wurf kommt, haspelt er ohne Ansehen des Gegenstandes ab. Da, wo ein Ansatz zu individueller Dichtung gemacht wird, hebt er sich im Ausdruck zuweilen etwas höher; aber die glücklichen Anfänge ersticken häufig in einem Schwall von Versen. Im ganzen ist der Ertrag der großen Sammlung ungemein gering, woran gelegentliche Berührungen mit der volkstümlichen Literatur oder merkwürdige Formen, wie die kleinen lyrischen Dialoge, nichts ändern können.

Wenn nun aber Boger trotz dieser geringen Ergiebigkeit in einer Gesamtdarstellung nicht entbehrt werden kann, so erklärt sich dies aus seiner Handhabung der Sprache und Metrik. Er ist eines der bezeichnendsten Beispiele für das Schwanken zwischen Mittel- und Neulatein. Er stellt sich als eifriger Anhänger der humanistischen Studien vor; mit Begeisterung preist er Philipp Beroaldus, Rudolf Agricola und Hermann v. d. Busche. Dieser Stellungnahme entspricht es, daß er sich schon von Anfang an bemüht hat, auch der klassischen Dichtformen mächtig zu werden: eines der am weitesten zurückreichenden Stücke der Sammlung ist bereits in Distichen nach dem Muster der Alten verfaßt, so gut oder so schlecht er sie zu bauen wußte. Allein er hat sich mit dem überaus häufig verwendeten elegischen Maß nicht begnügt, sondern seine Zugehörigkeit zur Welt des Humanismus dadurch an den Tag gelegt, daß er nicht bloß gebräuchliche Metren wie das sapphische und asklepiadeische, sondern auch zahlreiche andere, zum Teil sehr entlegene lyrische Maße nachzubilden versuchte. Mit dieser frühzeitigen Entscheidung für die humanistische Verslehre stimmt nun aber seine Gesamthaltung keineswegs überein. Außerordentlich häufig fällt der Poet in die mittelalterliche Weise zurück. Er bedient sich nicht selten des gereimten leoninischen Hexameters, bei Distichen auch den Pentameter in der gleichen Weise behandelnd. Der Übergangscharakter ergibt sich aber daraus mit Deutlichkeit, daß Boger zwar oft mit leoninischen Versen beginnt, im Verlaufe des Gedichtes jedoch den Reim fallen läßt und Distichen und

Hexameter nach antikem Muster zu gestalten sucht. Allein die mittelalterliche Gewohnheit war doch nicht zu unterdrücken; sie äußert sich z. B. in der Verwendung von rhythmischen Versen, von denen die Anfangszeile eines Bittgesanges an die Jungfrau Maria eine Vorstellung geben möge:

„*Salve stella maris, caeli regina vocaris.*“

Noch verwickeltere und künstlichere Formen des rhythmischen Verses tauchen auf; die nachfolgenden Verse stammen aus einem kleinen Gedichtchen auf Braunschweig:

*Es bene condita gens tibi tradita fida benigna,
Rebus et artubus, indole partubus undique digna...*

In den nach dem Muster der Alten gebauten Versen finden sich zahlreiche Verstöße und Unebenheiten. Noch stärker aber als die Metrik bezeugt die Sprache, wie sehr Boger noch an den Gewohnheiten des Mittellatein haftet. Denn ganz unbefangen verwendet er Formen, die sich offenbar in der lateinischen Umgangssprache das Heimatsrecht erworben hatten; barbarische Wortverstümmelungen wie *pos* für *compos*, *solor* für *consolor* und Ähnliches sind ihm ganz geläufig.

Noch deutlicher als bei Boger tritt der Übergangscharakter bei dessen Freunde Heinrich Fischer, genannt Aquilonipolensis (d. i. aus Northeim) hervor, geb. um 1455, gest. 1527. Wie Boger erscheint er wiederholt in Erfurt, auch in Wittenberg taucht er auf, zuletzt lebte er in Hildesheim, wie es scheint, als Geistlicher. Der große Teil seiner zahlreichen Dichtungen ist didaktischer Art; diese wunderlichen Ausgeburten eines verworrenen Kopfes gehören in ein späteres Kapitel. Aber auch manches Lyrische hat er verfaßt, viel Persönliches, Gelegenheitsdichtung, auch Religiöses; zum Teil sind solche Stücke in seine größeren lehrhaften Werke eingesprengt. Einen selbständigen Wert können sie ebensowenig beanspruchen wie die Verse Bogers, zumal der dunkle, schwerfällige Ausdruck auf Schritt und Tritt das Verständnis erschwert. Aber eine gewisse Bedeutung gewinnen sie als Zeugnisse des Übergangs um der Sprache und des Versmaßes willen. Auch Aquilonipolensis schwankt zwischen dem nach humanistischer Art gebauten und dem mittelalterlichen Vers; besonders bevorzugt er einen doppelt gereimten, d. h. mit Binnen- und Endreime versehenen Hexameter. Mit der Metrik steht er, wie Boger, auf gespanntem Fuße, und ebenso wie sein Freund

vergewaltigt er die Sprache durch entsetzliche Worttrennungen und Einschiebsel.

Ähnliche Züge wie der eben behandelte Fischer-Aquilonipolensis trägt der Leipziger Professor Joh. Fabri oder Obermayer de Werdea (d. h. aus Donauwörth). Er mag um 1450 geboren sein, 1486 war er Rektor der Universität Leipzig. Um seiner merkwürdigen rhythmischen Sprichwörtersammlung willen hat die Forschung sich schon mehrfach mit ihm beschäftigt. Seine Gedichte sind überwiegend didaktisch-religiöser Natur; doch fehlen die lyrischen Bestandteile nicht ganz. Diesen Doppelcharakter weisen z. B. seine Elegien über die neun Musen und die drei Parzen auf. Im Versbau und Wortgebrauch zeigen sie durchaus die Mischung von Altem und Neuem; sie übernehmen gangbare mittellateinische Schulpäße, so, daß die Parzen ihren Namen deshalb führen, *quia nulli parcere norunt*. In trockenster Weise werden die Tatsachen abgehandelt, und nur das Gebet am Schlusse des Parzengedichtes hebt sich etwas höher: da trägt er den Schicksalsgöttinnen seine Wünsche vor, und während er am Anfange Jupiter um die Gabe der Sprache und Rede gebeten hatte, ruft er nun den einen und dreifachen Gott an. Andere Versuche bewegen sich ausschließlich innerhalb des Gebietes christlicher Poesie. Ein elegisches Stücklein auf die Heimsuchung Mariä hält es nicht für nötig, die Antwort der Maria (das Magnificat) mitzuteilen:

„*Praetereo tacite responsum virginis almae,
Id quia cottidie cecinit ecclesia.*“

Namentlich aus den Gedichten über die Musen und Parzen ergibt es sich deutlich, daß Fabri nach Aneignung humanistischer Elemente strebt. Aber er ist noch so in der mittelalterlichen Kunstübung befangen, daß diese offenbar die Oberhand behält.

Gleich Fabri nach Leipzig führen die beiden Professoren, die später, grimmig verfeindet, in Frankfurt und in Wittenberg eine Rolle spielten, Konrad Wimpina (geb. um 1460, gest. 1531) und Martin Polich von Mellerstadt (gest. 1513). Wimpinas Dichtungen sind in der Hauptsache epischer, beschreibender und didaktischer Natur; eine Einzelbetrachtung erübrigt sich daher vorläufig; dagegen muß von dem Gesamtcharakter seiner Poesie mit einem Worte die Rede sein. Wimpina steht gleich Fabri noch im wesentlichen auf dem Standpunkte des Mittellateins. Aber an Gewandtheit übertrifft er Fabri weit, so wenig einwandfrei auch Sprache und

Versbau sind. Seine größeren Dichtungen gebrauchen ganz unbefangen noch die früheren Darstellungsmittel und machen vielfach gar nicht den Versuch, über die altmodische Art hinwegzutäuschen. In den kleinen lyrischen Stücken, die seinen prosaischen Werken einverleibt sind, redet er dagegen die geschwollene Sprache des Humanismus, und der Gegensatz zwischen Inhalt und Ausdrucksweise macht sich in wunderlichster Art geltend. Gottvater wird zum „alleinigen Besitzer des elysischen Olymps“ und an Christus richtet der Poet folgende Bitte:

„Eia, vocate, veni, casus miserare tuorum,
Gorgoneos, in quos stiga movit et acris erynnis,
Aufer nec patiaris nigra videre redemptos
Tartara!“

Noch deutlicher als bei Wimpina offenbart sich der Übergangszustand in den spärlichen Resten der Poesie Polichs von Mellerstadt. Der Mann, der in seinem „*Laconismos tumultuarius*“ in scholastischer Weise für die Berechtigung des Humanismus eintrat, hat gelegentlich Hexameter auf Herzog Albrecht von Sachsen geschmiedet, hart, rauh, schwerfällig, so daß sich auch bei ihm erkennen läßt, wie er nur mühsam der neuen Richtung nachhinkt.

Um die gleiche Zeit erstanden in Leipzig der Dichtkunst poetische Vorkämpfer; zwei sonst nur als Herausgeber bekannte Poeten, Jakobus Illuminatoris und Georg Dottanuis, priesen und verteidigten um die Jahrhundertwende die Hoheit der Poesie, teils in der Einkleidung einer Vision, teils lehrhaft polemisch. Auch diese poetischen Leistungen sind in anderem Zusammenhange zu würdigen; daher hier nur so viel, daß in diesen beiden Apologien sich der zwiespältige Charakter ebenfalls kundtut. Wie die Grundanschauung ganz humanistisch ist, so strebt auch die Form humanistischen Mustern nach, und namentlich in dem Gedicht des Illuminatoris macht sich die Anlehnung an Celtes bis zum Wortlaut geltend. Trotzdem verrät sich die Gewöhnung an die bisherige Versübung auch hier, so sehr sich die Verfasser bemühen, von ihr loszukommen.

In der gleichen Luft, in der die zuletzt Behandelten sich bewegten, spielt sich auch die Hauptwirksamkeit eines echten Vertreters des Übergangs ab, der in der Gesamttendenz der mittelalterlich-scholastischen Welt angehörte, aber eifrig danach strebte,

das Äußere des humanistischen Flitters sich anzueignen. Es war Johann Beussel aus Rothenburg ob der Tauber, bekannt geworden unter dem Namen: Tuberinus (der Taubermann). Er mag in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts geboren worden sein; 1496/97 erscheint er in Leipzig als Student, 1502 wird er Magister; später war er kaiserlicher Hauskaplan und heftiger Feind der Reformation. Mit religiösen und beschreibenden Gedichten beginnt er um die Wende des Jahrhunderts seine Laufbahn; später widmet er sich ganz der religiösen Poesie; auch wo er andere Gegenstände behandelt, ist der Zusammenhang mit der kirchlichen Dichtung unverkennbar. So in einem Panegyricus zur Weihe des Bischofs Johannes Schleinitz von Meißen (1517); dem Preis des Gefeierten und seines Geschlechtes folgt hier eine Schilderung der gesamten Festlichkeit in gehobener Sprache, und sichtlich bemüht sich der Verfasser den ganzen Verlauf lebendig, wie eben geschehen, vor den Augen des Lesers erstehen zu lassen, so wenn er den Merseburger Weihbischof mahnt, nun das Meßopfer zu vollziehen, oder die Knaben auffordert, den Schmuck des Altars vorzubereiten:

„*Instruite, o pueri, binas ornatibus aras
Lucenteis, quarum medio crux sitque reposita!*“

Daß er in der Übernahme antiker Bestandteile hinter den Humanisten nicht zurückzubleiben gedenkt, lehrt die schulfuchsigste Art, in der er den neugewählten Bischof erhebt:

„*Ut segetes Idam decorant, Semeleia proles
Methymnam, sic te virtus, amplissime praesul
Tantus amor recti tua flagrat pectora circum,
Quanto Romuleas Decii, quantoque Menoeceus
Cadmeas arces amat Alcesteque maritum.*“

Indessen die Hauptarbeit des Tuberinus galt, wie gesagt, der rein religiösen Poesie. Versifizierte Betrachtungen zu den christlichen Festen kamen zuerst in Einzeldrucken heraus; diese und später entstandene Dichtungen faßte der Poet 1513 zu einem Riesenzyklus zusammen, der unter dem Titel: „Musithias“ in einem ungeheuren Folioband erschien. Seit 1504 hatte Magister Tuberinus an der Leipziger Universität über Poetik gelesen; 1514 beschloß die Leipziger Artistenfakultät, daß der bis dahin in den Vorlesungen erklärte Terenz abgeschafft und an dessen Stelle die „Musithias“ gelesen werden sollte. Zahlreiche Textinter-

polationen, sowohl in den Einzeldrucken wie in der „Musithias“ selbst zeigen, daß die Verfügung der Leipziger „Barbaren“ ins Leben getreten ist. Selbstverständlich ließen es die bedingungslosen Anhänger des Humanismus an blutigem Spott nicht fehlen; der Nachhall ist in dem berühmten 17. Briefe des ersten Teiles der „Briefe unberühmter Männer“ zu vernehmen, dessen Hauptinhalt der Bericht über die Vertreibung des Humanisten Johannes Rhagius Aesticampianus durch die Leipziger *magistri nostri* ausmacht. Darin heißt es, Tuberinus habe ein Buch geschrieben „wohl dreimal so groß als Virgils sämtliche Werke“. Und in grimmigem Hohne fährt der Verfasser des Briefes fort: „Er hat auch viel Gutes in diesem Buche angebracht: zur Verteidigung der heiligen Kirche, zum Lobe der Heiligen, und besonders hat er unsere Universität empfohlen und die heilige Theologie und die artistische Fakultät, und tadelt jene weltlichen und heidnischen Poeten. Die Herren Magister sagen auch, seine Gedichte seien so gut wie die Gedichte des Virgil, denn er verstehe die Kunst, Verse zu machen und sei schon vor zwanzig Jahren ein guter Versemacher gewesen.“

Die „Musithias“ sucht in lyrischen und halbepischen Gedichten den gesamten Umkreis des Glaubens zu erfassen. Ihren Namen führt sie nach den Musen; jedes der Bücher trägt einen Musenamen; die einzelnen Gedichte haben die Überschrift: Symphonie. An Versmaßen verwendet Tuberinus Distichen, lyrische Maße und den Hexameter; dieser überwiegt. Zunächst wird der Stoff der heiligen Geschichte entnommen, wobei Erzählendes mit Preisliedern auf die Feste, die Gottesmutter, d. h. Anna, die Trinität u. a. wechselt; dann schließen sich die Apostel an, hierauf die Märtyrer, Kirchenlehrer, Dominicus und Franciscus und zuletzt die heiligen Jungfrauen. Schon in der ersten Hälfte wächst sich das Maximilian I. gewidmete Gedicht über die Passion zu einem umfänglichen Epos aus; später gewinnt das epische Element immer mehr das Übergewicht; ganz fehlt freilich auch hier der lyrische Einschlag nicht, z. B. in den Anreden an die behandelten Gestalten, etwa an den h. Franciscus:

„O multum dilecte Deo, Francisce, supremo
Per te quanta dedit miracula summa potestas!“

Sucht man zu einem Gesamturteil über diese ungeheure Masse zu gelangen, so muß man sagen, daß man es wirklich mit einem

„Versemacher“ zu tun hat, der mühselig prosaische und halb-poetische Wendungen aneinanderleimt. Wo er sich zu höherem Schwunge erheben will, verfällt er in geschmacklose Anhäufung, so z. B. in einem Hymnus auf die h. Jungfrau:

„*Balsamum spiras, spiras et amoenum,
Cinnamum tu, coniferam cupressum,
Tu crocum, costum, thyma, tuque olivam
Glauciomantem.*“

Nur hie und da findet sich Erträgliches, so wenn er z. B. in dem Osterliede die Teilnahme der ganzen Natur an der Auferstehung schildert. Zugleich bekundet aber auch dieses Gedicht die Tendenz des Werkes, die den Hohn der „Briefe unberühmter Männer“ herausgefordert hatte. Denn wiederholt spricht sich Tuberinus, zum Teil in tötender Aufzählung, darüber aus, daß er nicht die falschen heidnischen Götter und die Gestalten der Antike, sondern die ewigen Heilstatsachen besingen wolle, und über der guten Absicht möge man manche Härten im Ausdruck und manche Verstöße gegen das Versmaß übersehen. Diese Stellungnahme wird auch durch den Osterhymnus bezeugt; da zieht er für Christi Auferstehung nicht bloß biblische, sondern auch antike Beispiele an, aber zu dem Zwecke, das Altertum herabzusetzen:

„*Cedunt iure tibi rex Teucrum, Oeagrius Orpheus,
Aegei soboles, Amphitryone satus.
Hos etenim fingunt vatum commenta silenteis
Accessisse umbras Taenariosque lacus.
Tu vero manes Plutonia regna subisti,
Praedam abducturus principis horrisoni.*“ —

Man sieht hier deutlich: es ist die Tendenz des Johannes Franciscus Picus von Mirandola, von der aus der Kampf gegen das klassische Altertum geführt wird. Auch der sonderbare Widerspruch, daß trotz dieses Standpunktes die äußeren Gepflogenheiten der humanistischen Poesie übernommen werden, findet sich in der gleichen Weise wie bei dem jüngeren Pico. Als Parallelerscheinung zu der innerhalb der neulateinischen Dichtung Italiens auftretenden Richtung kommt Tuberinus immerhin Bedeutung zu, so wenig sein Schaffen billigen Ansprüchen zu genügen vermag. Aber auch als Vorläufer ähnlicher Bestrebungen in der späteren neulateinischen Dichtung muß er genannt

werden. Sprache, Versbau, Ausdrucksweise tragen durchweg den Charakter der Übergangszeit: ein Gemisch von mittelalterlicher und humanistischer Latinität.

In naher Verbindung mit Tuberinus muß Matthias Funck aus Haynau gestanden haben; denn er hat zu Einzeldrucken der später in der „Musithias“ vereinigten Stücke empfehlende Eingangsverse gedichtet. Er und sein Bruder Fabian mögen um 1480 geboren worden sein; sie studierten zuerst in Krakau, dann in Frankfurt a. O., wo Matthias 1511/12 Magister wurde, dann blieb er eine Zeitlang an der Universität, wurde Rektor in Stendal, zuletzt erhielt er ein Pfarramt in Haynau, das er 1535 niederlegte. Sowohl Matthias wie Fabian Funck, der schon seit 1515 nicht mehr nachzuweisen ist, haben sich als Poeten betätigt. Fabians wenig belangreiche didaktische Versuche dürfen hier füglich außer acht bleiben; auch von Matthias könnte abgesehen werden, da er sich namentlich auf epischem Gebiet hervorgetan hat; sein Epos von der „Geburt der Jungfrau Maria“ (1512/13) ist später noch zu erwähnen. Dagegen gehört ein anderes episches Gedicht in diesen Zusammenhang. Bei der Durchnahme der geistlichen Lyrik Italiens ist schon hervorgehoben worden, daß einige kleinere epische und halbepische Stücke notwendig in den Kreis der Betrachtung einbezogen werden müssen. Das gilt sowohl von den Gedichten zu den christlichen Festen, bei denen Lyrisches und Episches sich mischen, wobei allerdings die epischen Bestandteile stark in den Vordergrund treten, wie von dem sog. „Triumph Christi“, der ganz episch eingekleidet zu sein pflegt, aber durch seine rhapsodische Art der Lyrik nähersteht. Daß auch diese, auf altchristliche Vorbilder zurückgehende Gattung durch die Neulateiner Italiens zu neuem Leben erweckt ist, wurde gezeigt (vgl. S. 324f.), und wie eigentümlich sich der deutsche Geist von dieser Form der geistlichen Dichtung berührt fühlte, lehrt der Anklang, den der „Triumph Christi“ des Ritters Macarius Mucius in Deutschland fand. Der erste, der seine eigenen Kräfte an dem gleichen Gegenstand versuchte, ist unser Matthias Funck; sein „Triumphus Christianus“ (1514) folgt dem gleichen Schema: Höllenfahrt Christi, vergeblicher Versuch des Widerstandes von seiten der Höllengelster, Befreiung der alttestamentlichen Frommen, des bereuenden Schächers und der unschuldigen Kinder, die alle mit dem Sieger Christus jubelnd nach dem Himmel ziehen.

Sorgfältiger als bei Macarius sind die von den Dämonen unternommenen Versuche der Abwehr geschildert; überhaupt wird alles viel mehr ins Breite entfaltet. Christi Blick genügt, um die Scharen des Orkus zur Flucht zu veranlassen:

„*Terga fugae cuncti dederant, et opaca subivit
Tartara moesta phalanx imo et se mersit hiatu,
Nec potuit rutilum Christi tolerare nitorem.*“

Der Ausdruck ist meist nüchtern und ohne Schwung, aber Sprache und Versmaß sind reiner als bei Tuberinus. Immerhin läßt sich auch bei Matthias Funck der Übergangscharakter nicht verkennen: das Äußere der neuen Richtung sucht er zu übernehmen, aber geistig gehört er der scholastisch-mittelalterlichen Welt an.

Noch im höheren Maße offenbart sich dieser Übergangszustand bei einem etwas jüngeren schlesischen Landsmann der beiden Funcks, bei Sigismund Buchwald, genannt Fagilucus Pierius. Geboren 1483 zu Breslau, studierte er in Leipzig, wo er 1500 Baccalaureus wurde, gestorben ist er vor 1510. Von der humanistischen Partei scheint Fagilucus als einer der Ihren betrachtet worden zu sein; rühmend nennt ihn Hutten in den Klagegedichten gegen die Lötze unter den Anhängern der neuen Bewegung. Inwieweit diese Einreihung zutrifft, wird das Nachfolgende ergeben. — Fagilucus hat mindestens zwei Bändchen seiner Dichtungen veröffentlicht; erhalten hat sich wohl lediglich das zweite (*Extemporalitates vurarislavie... id est Epigrammaton suorum liber secundus*. o. O. u. J. [Breslau 1503]). Nur teilweise führen die einzelnen Gedichte ihren Namen mit Recht; denn es finden sich verhältnismäßig wenig Epigramme im eigentlichen Sinne, auch von den zwar scharfen, aber meist witzlosen Invektiven tragen nicht alle epigrammatisches Gepräge. Neben den Invektiven waltet das Religiöse vor: wie im älteren Humanismus und teilweise noch in der Blütezeit tritt Fagilucus unter Hinweis auf antike Göttergestalten — z. B. auf Pallas, die ungezeugt aus dem Haupte des Zeus entsprungen ist, — für das Dogma von der unbefleckten Empfängnis ein, er besingt einzelne, namentlich weibliche Heilige, er richtet zwei Hymnen an die Jungfrau Maria. — Das Erotische fehlt so gut wie ganz; man müßte denn ein kurzes und darum erträgliches Epithalamium zur Hochzeit von Fagilucus' Schwester dahin rechnen,

oder ein Loblied auf des Dichters — wohl noch junge — Schwiegermutter, die er wahrscheinlich unter Vermittelung ihres Gatten durch allerhand Schmeicheleien zu gewinnen hoffte, wobei ein paar ganz artige Naturvergleiche angebracht werden:

„*Qualis candida Lunula,
Fratris plena favoribus,
Stellatum penetrat polum,
Princeps unica siderum,
Quales insuper inclitae
Illae famigerabiles
Et heroides et deae
Quantiscumque vocabulis
Sunt tandem celebrabiles,
Quas olim veteres ferunt
Observasse sacellulis,
Talis Martha solet mihi,
Bernardine, viderier.
O uxorcula amabilis,
O bellatula candida,
O vere aurea eburnea....*“

Sieht man nur auf den Inhalt des Büchleins, so kann des Verfassers Zugehörigkeit zu der Welt des Humanismus nicht in Abrede gestellt werden. Er singt Freunde an, die sprachlich bereits den Übergangszustand ganz oder fast ganz überwunden haben, so Bohuslaus von Hassenstein und Laurentius Corvinus. Er legt ein sapphisches Loblied auf Aldus Manutius vor und gibt darin der Freude Ausdruck, daß der gelehrte Drucker die Schriftsteller des Altertums wieder zugänglich gemacht hat. Er bringt auch selbst seinen Standpunkt deutlich zum Ausdruck: der Kaufmann mag in fremde Länder ziehen, um Reichtümer zu erraffen, dem Jünger der Weisheit geziemt es, den vergänglichen Gewinn zu verachten und nach Schätzen zu streben,

„*(opes), quas nulla valebunt
Fulmina terrifici laedere rauca Jovis,
Quas non lucifugae poterunt corrodere blattae
Canave longaevo saecula vorare situ.*“

Allein in Wirklichkeit steht Fagilucus noch keineswegs auf rein humanistischem Standpunkte. Das läßt sich aus dem Beifall erkennen, den er dem schon erwähnten „Laconismos tu-

multuarius“ (1501) des Martin Polich von Mellerstadt zollt. Dieses seltsame Buch tritt zwar für den Humanismus ein, aber die wunderlichen Formen, in denen es geschieht, zeigen, wie der Verfasser noch im Mittelalterlich-Scholastischen steckt. Fagilucus begrüßt den Laconismos mit zwei Gedichten, die im wesentlichen den Gedanken ausführen, daß nun die lange verachteten Musen wieder zurückgeführt und in ihre alten Ehren eingesetzt würden. Diese Stellungnahme ist bezeichnend: sie beweist, daß auch Fagilucus zwischen Altem und Neuem noch nicht zu scheiden weiß. Das offenbart sich ganz besonders deutlich in seiner Sprache. Noch stärker als bei Tuberinus macht sich bei ihm die Tatsache geltend, daß Sprache und Versbau mit den Idealen, denen er sich zuwendet, nicht zu vereinen sind. Er fällt fortwährend in das vorhumanistische Latein zurück, dazu gesellen sich die sonderbarsten Neubildungen; an grammatischen Schnitzern und metrischen Fehlern herrscht kein Mangel. Auch Fagilucus erscheint demnach als ein charakteristisches Beispiel des Übergangszeitalters, das die neuen Errungenschaften aufnehmen möchte, ohne doch in Anschauungsweise, Sprache und Metrik die Gewohnheiten der scholastischen Welt überwinden zu können.

Die Liebesdichtung ist unter diesen Vorläufern der humanistischen Lyrik nur spärlich vertreten; ganz fehlt sie allerdings nicht. Ein biederer Leipziger Magister, Balthasar Kittel aus Pirna (geb. etwa 1475), tat sich um die Jahrhundertwende mit einem erotischen Sang hervor: „Auf Cynthias Kuß“ (*In osculum Cynthiae*). Die ihn zwingende innere Nötigung versinnbildlicht er dadurch, daß er sich von Calliope und Clio, denen sich noch Minerva anschließt, zum Singen auffordern läßt. So aufgemuntert, hebt er ein ungefügtes Preislied (*Panegyris*) auf seine Schöne an: alle Frauen müssen ihr weichen, auch die des Altertums.

„Quantum inter stellas praesplendet luna minores,
 Quanto alios flores exsuperat viola,
 Quantum aliisque feris liquet imperitare leonem,
 Quanto alias volucres exsuperant aquilae,
 Tantum inter pulchras radiat formosa puellas
 Cynthia, cui nomen forma decorque dedit.“

Allmählich geht er dann zu seinem eigentlichen Gegenstande, der Süßigkeit ihrer Küsse, über und schließt mit Wünschen für

die Angebetete ab. — Wenn nicht der Titel schon Zeugnis davon ablegte, so würden Inhalt und Sprache verraten, daß es sich um eine Nachbildung von Beroaldus' d. Ä. Gedicht: „Panthias Kuß“ handelt. Eben in dieser Übergangszeit beginnt der Einfluß des Beroaldus mit aller Macht einzusetzen, wie z. B. die scherzhaften, auf der Grenze zwischen Altem und Neuem stehenden Universitätsdisputationen dartun. Insbesondere das Gedicht: „Panthias Kuß“ hat eine Zeitlang die nachhaltigste Wirkung ausgeübt. In Kittels Machwerk äußert sich dieser Einfluß im ganzen wie im einzelnen: es übernimmt bestimmte Wortfügungen, ebenso manche Gedanken und deren Einkleidung: wenn Beroaldus seiner Panthia wunderlicherweise das höchste Alter wünscht, so folgt Kittel vergrößernd seinen Spuren (Beroaldus: *Panthia, di tibi dent tercentum Nestoris annos... perpetuumque decus*; Kittel ohne das *perpetuum decus*, das er an einer anderen Stelle anbringt: ... *detque Juppiter innumeros Nestoreos tibi Annos*). Sprache und Versmaß zeigen alle Gebrechen dieser Übergangszeit; die Schwerfälligkeit der Diktion wird dadurch verstärkt, daß der Poet mehrfach den Gedanken aus dem Pentameter in den folgenden Hexameter fortführt.

Ungefähr der gleichen Generation wie die Funck, Fagilucus und Kittel wird Henning Feuerhane oder Pyrgallius angehören. Er stammte aus Hildesheim, wurde in Leipzig Magister, scheint aber gegen Ende seines Lebens nach Hildesheim zurückgekehrt zu sein. Seinem älteren Landsmann Henricus Aquilonipolensis stand er nahe und widmete ihm einen poetischen Nachruf, aber auch einen ausgeprägten Humanisten, wie den Leipziger Professor Petrus Mosellanus, hat er in einem Trauergesange beklagt. Geistig war er dem Aquilonipolensis am meisten verwandt; die humanistische Außenseite hatte es jedoch auch ihm angetan, und so suchte er sie sich nach Kräften anzueignen. Was dabei herauskam, verrät einen engen Geist und geringes Geschick. Ein „Jubellied auf die Fleischwerdung des göttlichen Wortes“ preist den Tag des Erscheinens Christi, deutet den wesentlichen Inhalt der Geburtsgeschichte an; die ärmliche Umgebung, innerhalb deren der Heiland zur Welt kam, wird zur Warnung vor Weichlichkeit und Wollust benutzt:

„*Vae miseris, tota qui ducunt otia nocte,
Mollibus in plumis quosque cubare iuvat,*

*Qui nisi delitias, qui nil nisi gaudia quaerunt
Seque putant summum sic tenuisse bonum.
Nam puer hic vitae praestans monumenta salubris
Spernere divitias te docuisse potest. . .“*

Noch eine Stufe tiefer als dieser „Jubilus“ steht eine kleine, mit klassischem Zierrat und rhetorischen Fragen überladene Betrachtung über die Unsterblichkeit. Und mit unglaublicher Pedanterie wird eine Frühlingselegie auf den Satz zugespitzt, daß Müßiggang aller Laster Anfang sei; um diese triviale Weisheit zu erhärten, müssen wieder die Gestalten des Altertums herhalten.

Etwas mehr Leben und Bewegung kam in den steifleinenen Poeten, als er sich dem Siegeslauf der Reformation entgegenzustemmen suchte. Seine an Hieronymus Emser gerichtete „pathetische Scheltrede“ (1523) läßt an den Neuerern kein gutes Haar; die ihnen gemachten Vorwürfe führt Pyrgallius in einem Riesengedicht an Herzog Georg von Sachsen in breitester Weise aus (wohl Anfang der dreißiger Jahre; 2. Aufl., wie es scheint, 1539) und verflucht die gleichen Tendenzen noch in einer Reihe kleinerer Stücke. Man weiß nicht, ob es ihm mit der Selbstkritik ernst ist, wenn er erklärt, seine Hexameter in einem „rohen, wenig ausgefeilten“ Stil geschrieben zu haben, und Emser bittet, für die Verbesserung Sorge zu tragen. Aber wie er es auch gemeint haben mag, er hatte recht. Seine polternden Anklagen gegen die Bekenner des neuen Glaubens klingen wie ein mittelalterliches Gedicht:

*„Hei venter plenus dapibus Bromioque madescens
Est vestrum numen, vester deus, optio vestra.
Vos Epicurus habet et plumae Sardanapali
Ac patinae Aesopi cenae opiparaeque Neronis.
Cur non colla gruum petiistis tradier unquam,
Glutones avidi, balatrones ac parasiti?“*

Eine Gestalt wie Pyrgallius lehrt, daß die Ausläufer dieser Übergangsliteratur noch tief bis in das 16. Jahrhundert hineinreichen. Aber auch bei denen, die unzweifelhaft als Humanisten anzusprechen sind, liegen humanistische Sprache und Ausdruck noch im Widerstreit mit den ererbten Gewohnheiten des Mittelateins. Insbesondere ist dies bei dem älteren Humanismus der Fall, zu dem die Darstellung jetzt übergeht. Nur daß freilich bei den Anhängern des älteren Humanismus die neuerschlossene Richtung bereits die Oberhand über das Alte gewinnt.

Zweites Kapitel.

Der ältere Humanismus.

Nicht bloß in der Sprache, sondern auch in der Geistesverfassung ähneln die älteren Humanisten den Vertretern des Überganges. Auch sie sind von streng kirchlicher Gesinnung erfüllt, dem Mariendienst wie dem Heiligenkultus mit allen Seelenkräften zugewandt. Ihre Stellung zum klassischen Altertum ist ebenfalls noch vielfach schwankend, sie fühlen sich von ihm mächtig angezogen und doch wieder abgestoßen; es gelingt ihnen nicht, der antiken Gedankenwelt gegenüber einen festen Standpunkt zu gewinnen.

Diese zwiespältige Stimmung offenbart sich am deutlichsten in dem oberrheinischen Humanistenkreis. Von Basel ausgehend hat er seinen eigentlichen Mittelpunkt im Elsaß gefunden. Die Hauptvertreter des „elsässischen“ Humanismus, der als Verfasser des Narrenschiffes allbekannte Sebastian Brant (1457 bis 1521) und der in seinem Kreise tonangebende Jakob Wimpfeling (1450–1528), haben sich auch als lateinische Dichter betätigt; Wimpfeling's Freunde und Anhänger sind seinem Beispiele gefolgt.

Während Brant als Professor des Rechtes in Basel, als Syndikus, Rechtsanwalt und Stadtschreiber in Straßburg die ihm gebotene Gelegenheit zur Menschenbeobachtung gründlich ausnützte, hielt sich Wimpfeling meist abseits von dem Treiben der Welt, und obgleich er zeitweilig als Professor in Heidelberg, als Domprediger zu Speier in praktischen Ämtern tätig war, fühlte er sich doch am wohlsten, wenn er in der Stille auf gleichgesinnte Freunde wirken und für seine Gedankenwelt schriftstellerisch eintreten konnte. Aber trotz verschiedener Anlage und verschiedener Betätigung waren die beiden Männer doch in den wichtigsten Hauptzielen einig. Dafür sprechen ihre dichterischen

Versuche, von denen die des Jüngeren zuerst betrachtet werden sollen.

Man kann zu einem Urteil über Sebastian Brants Leistungen auf dem Gebiete der lateinischen Poesie kaum gelangen, wenn man nicht seine deutschen Dichtungen zum Vergleich heranzieht. Ein Blick auf die hölzerne, ungewandte Diktion des „Narrenschiffes“ genügt, um zu erkennen, daß kein dichterischer Hauch diese von redlichster Gesinnung eingegebenen Verse belebt. Die nüchterne Sinnesart, das eigentlich Bezeichnende der Sprache des „Narrenschiffes“, macht sich nun freilich auch in Brants lateinischen Gedichten bemerkbar, deren Hauptertrag in seinen „vermischten Gedichten“ (*carmina varia* 1498) vorliegt. Zugleich ergibt sich aber aus diesen Versuchen, daß eine den höchsten Aufgaben gewachsene, ausgebildete Sprache imstande ist, einen Schriftsteller von Brants Schlage über sich selbst hinauszuheben. Es ist richtig: zu intimeren Wirkungen gelangt Brant auch mit den Mitteln nicht, die ihm die römische Literatur an die Hand gab: seine hagebüchene, immer auf das Greifbare gerichtete Natur macht ihm die Erzielung solcher Eindrücke unmöglich. Aber mit kräftigem Schwunge das zu verkünden, wovon seine Seele voll war, dazu verhalf ihm die lateinische Sprache, während sein deutscher Ausdruck immer am Boden des lehrhaft-Prosaischen kleben bleibt.

Brants Denken wurde durch zwei gewaltige Mächte beherrscht: durch das religiöse und durch das nationale Element. Dem entspricht es, daß auch seine lateinischen Dichtungen diesen beiden Gebieten zugewendet sind und demgemäß in zwei ziemlich gleichmäßige Hälften zerfallen. Es entspricht Brants streng kirchlicher Gesinnung, daß die Anrufungen der Heiligen in seiner religiösen Lyrik einen breiten Raum einnehmen. Sein Streben, die dabei in Betracht kommenden Stoffe durch die Teilnahme des Gemütes zu beleben, ist unverkennbar. Wenn er ziemlich ledern die einzelnen Lebensabschnitte Augustins rekapituliert, so soll doch schon die durchgeführte Anrede vor Eintönigkeit schützen:

„O quot mira illic (als Bischof in Hippo) opera et pia
dogmata scribens,

Haereticis laqueos frenaque dura struis!

Quotque canes rabidos confundis et ora latrantum,

Qui sanctam nisi sunt lacerare fidem!“

Freilich verhindert der gehobene Ton arge Geschmacklosigkeiten nicht; dazu kommt, daß sich beim Anrufen der Heiligen verwandte Wendungen immer von neuem einstellen, wenn auch der Poet durch den Wechsel des Versmaßes über die Eintönigkeit hinauszukommen strebt. Weniger vom Zwang des Stoffes wird Brant da bedrückt, wo er sich Christus und der Gottesmutter zuwendet; auch die Sprache erscheint hier einfacher; mit Ausnahme eines frühzeitig entstandenen, zu liturgischen Zwecken bestimmten „Rosenkranzes“ (1480), dessen einzelne „Blumen“ ganz geschickt die wichtigsten Ereignisse aus dem Leben der Jungfrau im sapphischen Maß zusammenfassen, wird das Distichon verwendet. Manche der Erfindungen mögen herkömmliche Motive der kirchlichen Poesie wiederholen: ähnlich wie der später als Brant dichtende Beussel-Tuberinus redet Christus vom Kreuz herab den Wanderer an, mahnt ihn an das, was er für ihn erduldet, und fordert ihn zur Nachfolge auf: ein Vergleich mit Beussel-Tuberinus fällt durchaus zugunsten Brants aus. Brants streng kirchliche Gesinnung tat sich ebenso wie die seiner Freunde Geiler von Kaisersberg und Wimpfeling, namentlich in einer inbrünstigen Verehrung der Jungfrau Maria kund. Dementsprechend gestaltet sich nun auch sein dichterischer Kultus der Jungfrau Maria, deren Anrufung er für das Allernotwendigste erklärt. Die glänzende Gestalt der Gottesmutter beschäftigt unausgesetzt seine Phantasie: wenn er die einzelnen Abschnitte der Leidensbahn schildert, so erfaßt er z. B. die Gefangennahme Christi unter dem Gesichtspunkt der Wirkung dieses Ereignisses auf das mütterliche Gemüt. Aber auch sonst sucht er sich in die Seele der Jungfrau zu versetzen und z. B. ihre Gefühle bei der Verkündigung nachzuempfinden, was zwar nicht ohne Wunderlichkeiten abgeht, aber doch wenigstens den Versuch einer seelischen Ausdeutung bietet.

Alle Menschen und insbesondere die Sünder will Brant zu Christus und Maria führen, zu den „glorreichen Fürbittern bei dem gerechten Gott“; der Vater kann dem Sohn nichts versagen, ebensowenig der Sohn der Mutter: es genügt, daß Christus dem Vater seine Wunden, Maria dem Sohn ihre Brüste zeigt, an denen er als Kind gesogen. Ganz die Gesinnung von Brants Freundeskreis spiegelt die „Invektive gegen die Freuden der Welt“ wieder; sie ist nicht umsonst Geiler von Kaisersberg gewidmet. Da sagt er der Welt ab, die ihm alles verheißen und nichts ge-

halten, und in tiefster Verstimmung, die auch die ihm Nächststehenden nicht schont, scheucht er das Irdische von sich und will Leben und Sterben nur dem ewigen Gott anvertrauen.

Ähnlich wie in der religiösen, so kehren auch in der nationalen Dichtung Brants bestimmte Grundgedanken immer wieder. Im Mittelpunkt seines Denkens stehen die Aufrechterhaltung des römischen Reiches deutscher Nation und die Begeisterung für den derzeitigen Träger der Krone dieses Reiches. Die Weltherrschaft ist nach unserem Dichter im Laufe der Zeiten mit Fug und Recht dem deutschen Volke zugefallen; es gilt sie zu bewahren, und Brant schaudert bei dem Gedanken, es könnten einmal die Tage kommen, in denen die Deutschen auf diesen unschätzbaren Besitz Verzicht leisten müßten. Deshalb war ihm das Streben der Franzosen nach der römischen Kaiserkrone besonders unheimlich; und in einer kräftigen, von Stolz auf das eigene Volkstum geschwellten Anrede an Franz I. mahnt er diesen, von seinen fruchtlosen Bemühungen abzustehen. Wie sehr sein ganzes Empfinden von der Idealgestalt eines deutschen Kaisers erfüllt war, und mit welchem brennenden Verlangen er das ihm vorschwebende Bild verwirklicht zu sehen wünschte, lehrt die Art, in der Maximilian in seiner Dichtung erscheint. Er kann sich in dessen Lobe nicht genügen; die überschwänglichen Worte, in die er seine Begeisterung einkleidet, sind von wahrer Empfindung eingegeben und weit von aller Liebedienerei entfernt. Wird Maximilian verletzt, so greift es ihm ans Herz; als der Kaisersohn von den Flamen in Brügge gefangen gehalten wurde (1468), richtete der Dichter an „alle Untertanen des römischen Reiches“ einen „Mahnruf gegen die treulosen und tempelschänderischen Flamingen“. In dieser wilden Predigt des Zorns schwelgt er in Wutausbrüchen und fordert die furchtbarsten Strafen für die Verbrecher und deren Angehörige. Er ist wohl der Meinung, daß Maximilian durch seine Arglosigkeit in eine solche Lage gekommen sei; deshalb erinnert er ihn auch später daran, daß die Welt voller Wölfe sei, gegen die man sich der Fuchshaut bedienen müsse. Aber derartige leise Bedenken können doch der begeisterten Hingebung gegenüber nicht aufkommen, und die gleiche Gesinnung sucht Brant auch seinen Deutschen einzupflanzen:

*„Principis illius mallem iacuisse projecto
Sub pede quam externi sceptrā tulisse viri.*

*Simus io cives capiti, rogo, subdita membra:
Sic patrius nobis manserit usque decor."*

Des Dichters höchster Wunsch ist, daß sich Maximilian die Kaiserkrone aufs Haupt setze, und nicht ohne Kraft mahnt er Fürst und Volk, bald gemeinsam den Zug nach Italien anzutreten.

Es hat etwas Rührendes, wenn den wackeren Patrioten angesichts der Erfolge ausländischer Fürsten bange Zweifel beschleichen, ob etwas Ähnliches auch in Deutschland möglich sei; und ebenso liest man mit Mitgefühl, wie er derartige Bedenken durch sein felsenfestes Vertrauen auf Maximilian zum Schweigen bringt. Von dem ritterlichen Kaiser erwartet er das Höchste: er wird Deutschland die Herrschaft über alle Völker sichern und den Erbfeind der Christenheit bezwingen. In einem merkwürdigen Gedicht läßt Brant den Sultan zuerst voll Stolz die von den Türken errungenen, durch den sittlichen Niedergang und die inneren Zwistigkeiten der Christenheit herbeigeführten Erfolge berichten, ihn dann aber mit schwerer Sorge einem von Maximilian wider ihn geführten Krieg entgegensehen, der nach der Meinung des Sprechers nicht anders als mit der völligen Niederlage der Türken, der Gefangennahme des Sultans und dessen Übertritt zum Christentum enden kann. Allerdings enthält der so gut gemeinte sultanische Monolog viel Wunderliches: was Brant denkt und wünscht, muß der Sultan aussprechen, so daß diesem schließlich die Rolle zufällt, gegen sich selbst zum Kampfe aufzurufen.

Beim Lesen dieser Kundgebung Brants wundert man sich nicht darüber, daß das 16. Jahrhundert in Deutschland trotz so ungeheuer vieler dramatischer Versuche nicht zu einem wahrhaft lebendigen Drama gelangen konnte: es fehlte diesen Männern die Fähigkeit, sich in die Seele eines anderen zu versetzen. Allein die kindliche Art, die Brant hier an den Tag legt, entspricht doch auch der Stärke seines vaterländischen Gefühls, und den Poeten macht in diesem Falle gerade sein Ungeschick liebenswürdig. Vermag er nun auch dieser schwierigen Aufgabe nicht ganz Herr zu werden, so hat doch im übrigen unzweifelhaft der Stolz auf deutsche Kunst und Wissenschaft ebenso seine Dichtung beflügelt wie die Zuversicht, daß Deutschland auch auf geistigem Gebiete den anderen europäischen Völkern voranschreiten würde.

Bei einer Gesamtabschätzung dieser Seite von Brants Schaffen kann nur wiederholt werden, daß die wichtigsten Eigenschaften,

die seinen deutschen Versen fehlen, sich in seinen lateinischen Dichtungen eingestellt haben. Feuer und Schwung beleben die Darstellung da, wo die Hingabe an das Vaterländische das Herz des Dichters höher schlagen läßt. Allerdings verleugnet sich oft die Nüchternheit des Zeitalters ebensowenig wie die gleichartige Anlage des Poeten selbst. Verstandesmäßige Aufzählungen, täppische Wendungen verhindern nicht selten die volle Wirkung der Aufwallung des Gefühls. Allein da dieses echt ist, und die Sprache die Möglichkeit bot, es in Worte zu fassen, gelang es Brant doch häufig, das auszusprechen, was seine Seele bewegte. Es liegt in der Natur der Sache, daß dies überwiegend mit Hilfe rhetorischer Mittel geschah. Aber ganz fehlt auch das Bildmäßige nicht. Man mag es auf den Aberglauben der Zeit und des Brant'schen Kreises zurückführen, daß er mehrfach an ungewöhnliche Naturereignisse anknüpft — es ist doch etwas Poetisches darin, wenn er den Bericht über einen nach Süden ziehenden, durch einen Adler geführten Schwarm von Falken benutzt, auch andere Vergleiche aus dem Tierreiche herbeizieht, um Maximilian die Notwendigkeit eines großen Heerzuges nach Italien zur Erlangung der Kaiserkrone einzuschärfen. Wenn sich ihm hier die Nutzanwendung ohne Zwang aus dem Bilde ergibt, so weiß er umgekehrt allgemeine Gedanken zu verkörpern. Will er seinen Unmut über den wilden Trotz und das ideallose Treiben der Landsknechte aussprechen, so beginnt er keineswegs sogleich mit einer Jeremiade, sondern er führt zuerst einen der unbändigen Gesellen redend ein und läßt ihn die Warnung vor dem drohenden Tod mit Verachtung zurückweisen, zugleich aber auch über sein skrupelloses, landfahrendes Handwerk Auskunft geben:

„Nonne vides laeto nos cuncta pericula vultu
 Suscipere et mortis quaerere ubique locum;
 Nec pro iustitia neque enim virtutis amore,
 Pro patriis nec item legibus appetimus,
 Sed nos nummus edax, funesta pecunia cogit,
 Linquere rura, focos sacrificasque domos.“

Und erst nach dieser lebendigen Vergegenwärtigung, ergreift der Warner das Wort, um dem Unbelehrbaren von neuem das Verderbliche, zu bösem Ende Führende seines Treibens vorzuhalten.

An dichterischer Begabung steht der Herzensfreund und Gesinnungsgenosse Brants, Jakob Wimpfeling, weit hinter diesem

zurück. Während durch Brants Verse zwar nicht immer, aber doch oft ein kräftiger Hauch weht, leimt Wimpfeling mühselig die Zeilen aneinander. Weder im Ausdruck noch in Vers- und Strophenbau vermag er die Steifheit zu überwinden. Dazu kommt, daß ihm der Blick für das Bezeichnende der Außenwelt fehlt; sein „Loblied auf den Speierer Dom“ zeigt, daß er immer am einzelnen haften bleibt und auch von diesem kein sicheres Bild zu entwerfen vermag.

Als etwa sechzehnjähriger Freiburger Student begann Wimpfeling seine poetische Laufbahn in einer Weise, die im schroffsten Gegensatz zu der sein späteres Leben beherrschenden Stimmung steht: er trat mit elegischer Erotik auf; und nach dem eigenen Bericht über seinen lockeren Wandel in dieser Zeit könnte es scheinen, als ob die Liebesgedichte dieser schnell vorübergegangenen Entgleisung ihren Ursprung verdankt hätten. Allein was von diesen Elegien vorliegt, lehrt, daß es sich um bloße Nachahmung handelt, und zwar wird es das Vorbild Philipp Beroaldus d. Ä. gewesen sein, dessen hölzerne Art der unbeholfene Anfänger getreulich nachbildet. Die Steifheit der Diktion scheint sich bei Wimpfeling im Laufe der Zeit noch zu steigern. Seine zahlreichen Gelegenheitsgedichte weisen wohl hier und da eine ansprechende Wendung auf, sinken aber dann in platte Prosa zurück, zumal der schulmeisterliche Zug in Wimpfelings Wesen immer wieder durchbricht. Ähnlich wie in diesen Arbeiten steht es da, wo sich Wimpfeling an größeren Gegenständen versucht. Trotzdem lebt in den dahingehörenden Versuchen etwas, das zunächst über die augenfälligen Schwächen hinweghilft. Denn neben dem schulmeisterlichen Trieb, der Wimpfelings ganzer Lebensarbeit die Richtung anweist, waren für ihn, wie für Brant, zwei Mächte entscheidend, auf der einen Seite Vaterland und Heimat, auf der anderen die Religion. Der vaterländische Zug kommt freilich in seinen prosaischen Schriften stärker zum Ausdruck als in seinen ungelenten Versen. Doch zieht sein wunderliches Gedicht auf den Tod Peter Hagenbachs, des bösen Vogts Karls des Kühnen im Oberelsaß (1474), um seines Stoffes wie um seines Aufbaus willen an, und auch in dem Lied auf die Schlacht bei Murten (1476) wird die holperige Form durch die belebende Wärme des vaterländischen Sinnes wenigstens einigermaßen wettgemacht. Unter den religiösen Werken ragen die beiden in die erste Hälfte der neunziger Jahre fallenden Dichtungen her-

vor, der „englische Gruß“ („*de nuntio angelico*“) und „der dreifache Glanz Mariens“ („*de triplici candore Mariae*“). Der „englisch Gruß“ gibt eine kahle Umschreibung der Verkündigung und der Begegnung zwischen Maria und Elisabeth, sodann eine Betrachtung über die Wohltat, die Christus durch sein Erscheinen der Menschheit erzeugt hat; alles das wird im nüchternsten Tone abgehandelt und erst in einer Anrede an den Heiland erhebt sich Wimpfeling zu einigem Schwunge:

„*Sola salus hominum, vitae spes unica nostrae,
O verbum patris, flos campi, gloria mundi,
O decus angelicum pariterque Emmanuel, assis,
Nos rege, nos fove!*“

Etwas höher als dieser Weihespruch steht „der dreifache Glanz Mariens“. Der Titel erklärt sich folgendermaßen. Maria wird verherrlicht: einmal um ihrer unbefleckten Empfängnis willen, dann als Mutter Jesu und schließlich wegen ihrer Erhebung zum Himmel, ihrer *assumptio* (*assuntà*). Wie Brant und der ganze elsässische Humanistenkreis war Wimpfeling ein Vorkämpfer der damals vielumstrittenen Lehre von der unbefleckten Empfängnis der Jungfrau, und in dem ersten und umfangreichsten Teile des elegischen Gedichtes sucht er alle Stilmittel zu erschöpfen, um diese Ausnahmestellung Marias über allen Zweifel zu erheben: Ausrufe, Gleichnisse, Metaphern werden zu diesem Zwecke übereinandergetürmt. Anziehender als dieses Gewirr ist die Art in der Wimpfeling, ganz im Sinne des jüngeren Pico, sein Amt als heiliger Sänger dem Treiben der leichtfertigen römischen Dichter gegenüberstellt:

„*Flagrabant veteres obscoeno pectore vates,
Et lusit vario caeca libido pede,
Dum raperet doctos mulier lasciva poetas,
Cui caneret laudes ingeniosus amor,
Me vero rapiat caelo quae praesidet alto,
Me rapiat totum maxima virgo sibi,
Huic tenues musas tenerumque poema dicamus,
Hanc unam celebret nostra camoena deam.*“

Ovid, Catull, Properz und Tibull hatten zwar nach unserem Poeten die Fähigkeit zur Liebespoesie; sobald sie aber den Versuch gemacht haben würden, ihre Leier zum Lobe der heiligen Jungfrau zu stimmen, hätte ihre Kraft erlahmen müssen. Den

Beruf des über die weltlichen Dichter erhabenen Sängers hat nun Wimpfeling im ersten und dritten Buche so gründlich ausgeübt, daß nur Überheiliges und wenig Gegenständliches dabei herauskommt. Anders verhält es sich im zweiten Gesang. Für die mütterlichen Empfindungen der Maria findet der Dichter ein paar innige Töne, namentlich da, wo er ihr beim Kreuzestod Jesu die Worte in den Mund legt:

„*Nate Jesu, vita mihi carior, una voluptas,
 Quam praebeas oculis funera moesta mihi?
 Nate deo summique patris certissima proles,
 Jamne tibi genitrix ipsa superstes ero?
 Nate, decus nostrum, nostri sors unica partus,
 Gloria non tactae, nate, parentis, ubi es?
 Siccine dignus eras oculis occurrere matris?*“

Über den bloßen Wortschwall kommt Wimpfeling auch am Ende des dritten Gesanges hinaus, wo er die Jungfrau als Helferin innerhalb der äußeren Verderbnis und der inneren Anfechtungen anruft. Indessen näher als in diesem anspruchsvollen Lobgesang tritt unser Poet dem Leser in den kleinen religiösen Stücken, die er größeren prosaischen Werken und Reden beigefügt hat. Auch in derartigen Versen darf man rein poetische Wirkungen nicht erwarten. Dazu fehlten bei Wimpfeling alle Voraussetzungen. Aber durch die Bitten und Anrufungen klingt ein echter Herzens-ton, der seinen Eindruck um so weniger verfehlen kann, als auch die spröden Worte von einem übermächtigen Gefühl Zeugnis ablegen, das den ganzen Menschen ergriffen hat.

Den Anschauungen Brants und Wimpfelings schloß sich Hieronymus Gebwyler (1473—1545) getreulich an. Ein Elsässer Kind, in Basel vorgebildet, dann als Schulmeister in Schlettstadt und Straßburg wirkend, hat er sich als tüchtig und zuverlässig erwiesen und ist über die ihm vorgezeichneten Grenzen niemals hinausgeschritten. Aus seinen früheren Jahren scheinen sich poetische Erzeugnisse nicht erhalten zu haben; schwerlich sind sie jedoch wesentlich anderer Art gewesen als die Dichtungen des reifen Mannes. Das wichtigste seiner Gedichte zeigt ihn zugleich in seinem deutschen Nationalstolz und in seinem elsässischen Heimatsgefühl. Es ist die „*Panegyris Carolina*“ (1521). Der begeisterte Poet sieht mit der Thronbesteigung Karls V. ein goldenes Zeitalter anbrechen, und er fordert die Elsässer auf,

den Neuerwählten würdig zu begrüßen. Außer der Bevölkerung ruft er auch die elsässischen Flußgötter auf, wobei manches hübsch charakterisierende Wort über die einzelnen Flüsse fällt. Und ein Vertreter des elsässischen Volkes, wie Nestor des Wortes mächtig, muß dann als Dolmetsch der Gefühle, Wünsche und Gelöbnisse des Elsasses dienen. Die anderen poetischen Kleinigkeiten Gebwylers sind ebenfalls von seinem vaterländischen Sinn und von der Verehrung für das habsburgische Kaiserhaus eingegeben. Schärfer noch als bei Brant äußert sich der Widerwille gegen die Franzosen. In einem Streitgedichte redet Germania den aufgeblasenen Gallier an und weist sein Drohen ebenso wie seine Lockungen scharf zurück; nicht minder scharf wird anläßlich der Schlacht bei Pavia dem Überwundenen sein Unrecht vorgehalten und die Unbesiegbarkeit des kaiserlichen Adlers, gegen den der Hahn nichts auszurichten vermag, stark unterstrichen. Auch eine durch den *sacco di Roma* hervorgerufene Elegie bezeugt Gebwylers Franzosenhaß: sie enthält eine Scheltrede gegen das undankbare Rom, das von dem kaiserlichen Adler abgefallen ist und sich mit Frankreich verbündet hat.

Der wackere Patriot, der, obgleich später ein Gegner der Reformation, in seiner „Panegyris“ auch die Aussaugung Deutschlands durch die römische Kurie nicht vergißt, gibt, ähnlich wie Brant, dem, was ihn bewegt, lebhaften Ausdruck. Allerdings ist in diesen Versen das schulmeisterlich Enge seiner Natur nicht zu verkennen; es äußert sich in mannigfachen Härten und Nüchternheiten des Ausdrucks. Aber andererseits tritt doch so das Bild des wackeren, von seinem Gegenstande erfüllten Mannes heraus, und über den spröden Worten liegt eine so redliche, von Nebenabsichten freie Wärme, daß man die Mängel der Form um des Gesamteindrucks willen gern in den Kauf nimmt.

Von den übrigen Freunden und Anhängern Wimpfelings hat wohl jeder einmal seinen Vers gemacht, ohne daß die meisten besondere Erwähnung verdienen. Nur ein Mitglied dieses Kreises verrät eine etwas stärkere Begabung, Matthias Ringmann, genannt Philesius, mit dem Beinamen Vogesigena (oder Vosagigena: das Wasgaukind) geboren 1482, frühzeitig gestorben 1511. Seine freudige Hingabe an neuerschlossene Wissenszweige hat etwas jugendlich Liebenswürdiges: dem entspricht das Bild, das man aus seinen Gedichten gewinnt. Freilich ist von ihm nicht allzuviel überliefert: ein paar Gelegenheitsgedichte als

Anhang zu einer antiken Spruchsammlung, sonst fast nur poetische Beigaben zu Werken anderer. Ringmann scheint ein fröhlicher, regsamer Gesell gewesen zu sein: auch wenn ihm schändliche Unbill widerfuhr, verlor er den Humor nicht ganz und wußte das ihm Angetane scherzhaft umzubiegen, neben dem klassischen Ausdruck auch den aus der Region der Kloster- und Studentenscherze stammenden lateinischen Reim-Knüttelvers nicht verschmähend. Gegen Ende seines Lebens entlockte er seiner Leier kräftigere Klänge; er richtet an die Völker Europas die Mahnung, von ihren Streitigkeiten zu lassen und ihre Kräfte gegen den Türken zu wenden. Mit diesem Aufruf und seiner Begründung schwimmt er durchaus im Fahrwasser Sebastian Brants, aber ungleich stärker als bei Brant macht sich in Ringmanns Versen nach dem Aufschwunge die trübe Resignation geltend; er muß sich schließlich gestehen, daß alle seine Worte in den Wind geredet seien, und daß es keinen Sinn habe, mit Eifer für ein Ziel zu wirken, das doch niemals erreicht werden würde. Die Art, in der hier die den elsässischen Humanistenkreis beherrschenden Gedanken gestaltet werden, weist namentlich in der Schlußwendung etwas Eigentümliches auf: die Persönlichkeit macht sich geltend. Weniger ist dies da der Fall, wo Ringmann an dem Maximilian-Kultus seiner Freunde teilnimmt. Dagegen weiß er unmittelbar zu ergreifen, wenn er dem Heimatsgefühl Ausdruck leiht. Das „Wasgaukind“ hat in einer kleinen Elegie das „väterliche Gebirgsland“ gepriesen; und trotz seiner Kürze oder vielleicht gerade wegen seiner Kürze kann das Gedichtchen den besten derartigen Leistungen der Neulateiner zugezählt werden. Die einzelnen Teile der Vogesen, Berge, Schluchten und Wälder, Weinberge und Ackerland, burgengekrönte Felsen und der Ausblick auf das unten liegende Odilienkloster — alles das wird in wenigen Strichen anschaulich gemacht und durch die warme Liebe des Poeten zur lotharingischen Heimat verklärt. Nach dieser Probe ist es zu bedauern, daß unser Dichter sich nicht öfter an ähnlichen Gegenständen versucht hat.

Auch einem anderen Mitgliede des Wimpfelingschen Kreises, Thomas Vogler (Aucuparius, gest. 1532) ist eine gewisse Leichtigkeit nicht abzusprechen, wenn er auch erheblich hinter Ringmann zurücksteht. Allerdings erschwert die Dürftigkeit der Überlieferung das Urteil: es hat sich von ihm nur wenig erhalten, und zwar sind es meist Gelegenheits- und Begleitgedichte von

ungleichem Werte. Um seines Gegenstandes willen zieht ein Panegyricus auf Erasmus an, vorgetragen bei dem Gastmahl, das die Straßburger Gesellschaft anläßlich eines Besuches des Humanistenkönigs veranstaltete. Zwei kleine Trauergedichte auf einen Bruder Thomas Wolfs d. J. schwanken, wie so oft später bei den Neulateinern, zwischen dürrer Prosa und Überladung mit klassischen Reminiscenzen; und nur zuweilen klingt bei dem Preise des Gestorbenen ein annehmbarer Ton durch:

„*Hunc virtus sua sed super aethera
Transtulit, excelsa aurea sidera
Sub pedibus premit.*“

Nach Sinnesart und Schaffensweise stand dem elsässischen Humanistenkreise Adam Wernher von Themar nahe, geb. um 1450 in dem genannten thüringischen Städtchen, erst Knabenlehrer, später Prinzenerzieher und Professor in Heidelberg, zuletzt Assessor am Hofgericht zu Worms, wo er 1537 gestorben ist. Seine nur handschriftlich überlieferten Gedichte gehören der ersten Hälfte seines Lebens an. Sie haben noch viel Schülerhaftes, erfreuen aber durch einen sinnigen Ton. Das gilt insbesondere von seinen zahlreichen Marienliedern, doch findet er auch für das Verhältnis zu seinen Freunden angemessene Worte. Nur einmal wird ein Seitensprung ins Erotische gewagt; und bezeichnenderweise handelt es sich dabei nicht um Wernher selbst, sondern um seinen großen Dichterkollegen Konrad Celtes. Unser Poet richtet eine Ode an die leichtfertige Polin Hasilina, die Celtes in Warschau umwarb, und mahnt sie ganz in der Weise der Italiener mit dem Hinweis auf das kommende Alter, die Jugend auszukosten und sich Celtes zu ergeben:

„*Quem Jovis magni soboles, Camoena,
Ardet, ha demens nimium superba
Despicias? Nunquam hoc (mihi crede!) abibit
Crimen inultum.*“

Zu den nächsten Freunden Wernhers gehörte Dietrich Gresmund d. J. aus Speier (1479—1512), dessen späteres Leben nach einem italienischen Aufenthalt sich in Mainz abspielte. Wie Wernher teilte er die Ideale der elsässischen Humanisten, mit denen er in nächster Verbindung stand. Als Epiker hat er sich an einem zeitgenössischen Legendenstoffe versucht und in seiner hexametrischen „Geschichte des entweihten Kreuzes“

(1514) die Schändung eines Kruzifixes und deren Folgen erzählt. Der Eindruck seiner Lyrik ist nicht stark und wird, wie bei Wernher, durch Unbehilflichkeit gestört. Doch versöhnt mit manchen Schwächen die anmutende Einkleidung seiner freundschaftlichen Empfindungen. Erfreulich ist auch der kräftige Akzent, mit dem sich in dem Streit zwischen Wimpfeling und Murner über die Nationalität des Elsasses Gresemunds vaterländisches Gefühl äußert; gegen Murners Behauptung, daß das Elsaß zeitweise im Besitz der Franzosen gewesen sei, wendet er sich mit den Worten: „Neulich hat mich jemand zum Franzosen machen und mich veranlassen wollen, mein Vaterland preiszugeben; es wird ihm nichts nützen:

*Germanus dicar oportet,
Laudatum donec mittar ad Elysium.*“

Und gelegentlich steht unserem Poeten auch ein schalkhafter Ton zu Gebote. So in einer Aschermittwochs Betrachtung; in ihr gibt er nicht bloß den Späßen, den mutwilligen Nymphen und Satyrn den Abschied, sondern er fordert auch die Chariten, Cupido, Venus, Bacchus und Apollo auf, von ihrem gewohnten Tun abzulassen; und die gleiche Mahnung ergeht an Diana, weil das Jagen in der Fastenzeit keinen Sinn mehr habe:

*„Jam nostram satis instruent popinam
Glaucusque Ennosigaeusque Proteusque,
Piscosi maris incolae potentes,
Et Rhenus, patriae pater beatae.*“

Unter den zahlreichen Versmachern, die sonst noch mit Wimpfeling in Verbindung standen, verdient nur einer besonders hervorgehoben zu werden, der schon genannte Engelhard Funck (Scintilla), geb. um 1450, seit etwa 1480 angesehener Anwalt in Rom, um die Jahrhundertwende wahrscheinlich nach Deutschland zurückgekehrt und in Würzburg 1513 gestorben. Wimpfeling war auf das engste mit ihm befreundet, und seine Gedichte schätzte er so, daß er sie als Ersatz für die Epigramme des Martial zur Schullektüre empfahl. Das Urteil Wimpfelingers erscheint nicht unbegründet, denn Funcks Arbeiten zeichnen sich durch leichte Beweglichkeit in Wortwahl und Versbau aus. Gelegenheitsdichtung im weiteren Sinne, Erotik, auch wohl einmal Religiöses machen den Inhalt seiner Lyrik aus. Ganz hübsche Erfindungen mythologischer Art beleben zuweilen seine Gelegenheitspoesie

und kleiden allgemein-humanistische Gedanken gut ein. Äußerungen der Lebensfreude atmen eine stille Behaglichkeit, so wenn Funck z. B. einem Freunde dartut, wie eine kleine Kneiperei vor sich gehen, wie der Präses dabei verfahren müsse, und wie sich die einzelnen Teilnehmer der Tafelrunde zu verhalten hätten. — Zwischen Deutschland und Italien war das Herz des Poeten geteilt, und nicht selten war Welschland im Vorteil. Wenn Funck in artigen Distichen einen ihm geschenkten Ring auffordert, mit nach Rom zu ziehen, so weiß er die Unwirtlichkeit Deutschlands nicht abschreckend genug zu malen, während die Größe der in der ewigen Stadt zu erwartenden Eindrücke ihm des höchsten Lobes würdig erscheint. Und daß er als Musenjünger sich allzutief vor den italienischen Poeten neigte, wurde bereits hervorgehoben (vgl. S. 348). Aber ganz ließ sich das vaterländische Gefühl doch nicht unterdrücken. Trat während der Sommerhitze in Rom für die Advokaten die tote Jahreszeit ein, und konnte Funck die Berufsgeschäfte einstweilen ruhen lassen, dann stieg vor seinem Geiste das Bild der geliebten Vaterstadt auf, und er verstand es anmutend zu vergegenwärtigen. Auch blieb er den Verletzungen deutscher Ehre gegenüber nicht gleichgiltig; der durch Karl VIII. an Maximilian I. verübte Brautraub kränkte ihn tief und trieb ihn zu den heftigsten poetischen Ausfällen gegen den französischen König. Und mit der gleichen Schärfe geißelte er das Benehmen mancher Deutschen in Rom, welche die römische Sittenlosigkeit nachäfften, um für echte Italiener gehalten zu werden — seinen Versen rät er, nicht dieses üble Beispiel zu befolgen, sondern ihr Deutschtum frei zu bekennen:

„*Nam praestantius est honestiusque,
Ut vos Teutonicos rudes, ineptos
Dicatis, numine concitatos nullo,
Quam, dum mox fieri latiniores
Velletis, velut a Marone facti,
Larvam vos reputarier latinam.*“

Die religiösen Grundanschauungen des elsässischen Humanismus wurden von den westfälischen und niederrheinischen Anhängern der neuen Geistesrichtung in der Hauptsache geteilt. Auch sie sind streng kirchlich gesinnt; auch für sie steht die christliche Dichtung hoch über der heidnischen. Gleichwohl wirken bei

ihnen bereits Antriebe, die aus der Enge des von den Elsässern vertretenen Standpunktes herausführen, und unter den wackeren Schullehrern oder schulmäßig angehauchten Gönnern der Bewegung, die redlich ihre Verse herunterleierten, tauchte doch wenigstens eine Gestalt von imponierender Größe auf, wenn ihr auch die dichterische Ader nicht allzureichlich floß.

An der Spitze der Freunde des Humanismus in Westfalen stand der treffliche Rudolf von Langen (geb. zu Evertswinkel bei Münster 1438, gest. in Münster 1519); er studierte in Erfurt und wurde wohl schon hier, sicher aber während seines vierjährigen Aufenthaltes in Italien für die humanistische Sache gewonnen, die er nach seiner Rückkehr in Münster eifrig förderte. Die hervorragendsten Vertreter des niederrheinischen Humanismus, der große Rudolf Agricola (1443—86) und der vortreffliche Schulmann Alexander Hegius (1433—98), der die durch die „Brüder vom gemeinsamen Leben“ beeinflusste Lebuin-Schule in Deventer zu einem Mittelpunkte humanistischer Studien machte, zählten zu seinen nächsten Freunden.

Langen hat gelegentlich ein und das andere zeitgeschichtliche Ereignis in panegyrischer Absicht gefeiert; auch Persönliches bietet ihm Stoff, nicht minder tritt in seiner Poesie die Teilnahme an den neuerblühten humanistischen Studien hervor. Aber ungleich stärker macht sich eine andere Macht geltend: der größte Teil seiner Gedichte trägt ausgesprochen religiöses Gepräge. In Distichen wie in lyrischen Maßen, unter denen er das sapphische bevorzugt, bringt er seine fromme Gesinnung zum Ausdruck: er wendet sich bittend an Christus, an das Kreuz, er verfolgt das Leben des Paulus, in doppelter Bearbeitung besingt er die ihm durch seine Beziehungen zu Köln so nahegelegten heiligen drei Könige; er stellt seine Poesie in den Dienst der liturgischen Bestrebungen: aus Lilien, Rosen und Veilchen flicht er in seinem „Rosarium“ einen Kranz von Einzelgrüßen an die h. Jungfrau zusammen; auch für die Stunden vom h. Kreuz hat er einen eigenen Text gedichtet. Welche Vorbilder ihm bei allen diesen Versuchen vorschweben, lehren die Verse auf Prudentius, in denen er den altchristlichen Dichter weit über Sappho und Horaz erhebt:

*„Hic sanctam venerare lyram, non falsa deorum
Numina laudantem, quam, pie lector, habes,
Sed canit ut patris corde omnipotentis ad ima
Venit, ut erigeret, iam ruitura, Deus.“*

Unzweifelhaft bekundet sich in allen diesen Gedichten ein tiefes, aufrichtiges, den ganzen Menschen beherrschendes Gefühl: es hat doch etwas Ergreifendes, wenn Langen durchaus im Sinne des: „*Salve caput cruentatum!*“ die Wunden auf einem Christus-bilde betrachtet. Allein die Fähigkeit, das Gefühl in Worte umzusetzen, ist nur in sehr geringem Maße vorhanden, und die vielfach entlehnten Wendungen aus den römischen Dichtern stehen im wunderlichsten Gegensatze zu dem Stoffgebiete. Es handelt sich vorläufig noch um dürftige Ansätze. Das ist auch da der Fall, wo sich Langen auf anderem Felde bewegt. Er ruft einem nach Rom reisenden Freunde gute Wünsche nach (bei dem zweiten dieser Gedichte findet sich, wie es scheint, zum erstenmal in Deutschland der Gattungsname: *Propempticon*); er rühmt den Bibeldruck des Buchdruckers Adolf Risch; er greift, wenn auch in gemäßigter Weise, die rückständige Universität Köln wegen ihrer Verachtung der Poesie (d. h. des Humanismus) an. Aber das Wort hinkt überall nur mühselig den Gedanken nach. Das zeigt sich vielleicht am deutlichsten bei einem Gedicht, das im Hinblick auf die Weiterentwicklung der neulateinischen Poesie Deutschlands von Wichtigkeit ist. Für die Familienempfindungen findet die deutsche Lyrik des 16. Jahrhunderts am frühesten und sichersten den zutreffenden Ausdruck. Langen beklagt eine fünfjährige Großnichte, die durch einen Unfall ums Leben gekommen ist. Da begegnen schon die meisten Motive, die später derartige Ergüsse aus der Öde der Gelegenheitsdichtung emporheben, und man erkennt auch, daß die Bilder früheren Glücks deutlich vor der verwundeten Seele stehen: wie die Kleine die zarten Ärmchen um den Nacken des Oheims geschlungen hat, und wie süß ihr kindliches Stammeln war. Aber die Keime sind unentwickelt, ihre Entfaltung wird dadurch gehindert, daß Langen der dichterischen Sprache noch nicht mächtig ist.

Ein erheblicher Aufstieg findet statt, wenn der Weg von Langen zu dem Friesen Rudolf Agricola führt, der, jünger als Hegius, doch dessen Lehrer war und von ihm und Langen aufrichtig verehrt worden ist. Agricola war einer der wenigen deutschen Humanisten, die der Anlage ihrer Persönlichkeit nach den Wettstreit mit den italienischen Renaissancemenschen aufzunehmen vermochten; in der Tat haben die bildungsstolzen Italiener ihn als ebenbürtig anerkannt (vgl. S. 339). Der Bedeutung des ungewöhnlichen

Menschen entsprechen seine Werke nur zum Teil; das gilt nicht bloß von seinen wissenschaftlichen Arbeiten, sondern auch von seinen Gedichten. Er selbst war mit seinen poetischen Versuchen keineswegs zufrieden und führte deren Unvollkommenheit auf das Wesen des Friesenlandes zurück, in dem er zu dichten gezwungen war, einem Lande, „in dem die Sonne nicht scheint und der Himmel nicht lächelt“. In der Tat ist der Gesamteindruck dieser Dichtungen nicht stark. Auch wird man die aus ihnen sprechende Begabung nicht allzuhoch veranschlagen dürfen. Aber trotzdem läßt sich nicht verkennen, daß hinter diesen Gebilden ein Mensch von besonderer Art steht, und wenigstens in einem Falle erhebt sich sein Schaffen zu ungewollter Größe, nicht bloß die Grundzüge des eigenen Strebens, sondern auch den beherrschenden Drang des ganzen Zeitalters verkörpernd. — Stark wiegt das Religiöse vor. Einem Loblied auf alle Heiligen folgt eine, im wesentlichen epische Verherrlichung des h. Jodocus; mit besonderer Wärme feiert Agricola jedoch die Modeheilige, die h. Anna; ihr wird ein umfangreicher, durch seinen Überschwang etwas ermüdender, aber doch gelegentlich durch einen persönlichen Zug belebter Hymnus gewidmet. Neben der Religion stehen Freundschaftsempfindungen im Vordergrund: die Anreden an Freunde atmen eine stille Behaglichkeit. Auch die Natur wird nicht vergessen: für Rudolf von Langen entwirft der Dichter das Bild einer Winterlandschaft und mahnt nach horazischem Vorbilde gerade in dieser Zeit zu fröhlichem Lebensgenuß. Die innigen Beziehungen Agricolas zu Italien sind auch in seiner Dichtung vernehmbar: begeistert und herzlich erklingt sein Lob Pavias, das er dem Schutze der Himmlischen empfiehlt. Und von der Vielseitigkeit, die den Gelehrten, Dichter, Maler, Musiker in die Nähe der Vierseelenmänner Italiens rückte, erhält der Leser wenigstens eine kleine Probe: die Freude des Dichters an der bildenden Kunst kommt zu Worte, nicht minder seine Fähigkeit, den Maler nachzuempfinden. Auch Agricolas Lebensphilosophie wird mehrfach zusammengefaßt, so in dem folgenden Distichon:

*„Optima sit vitae quae formula quaeritis, hoc est,
Mens hilaris, faciens, quod licet, idque loquens.“*

Selbstverständlich fehlen die grundlegenden Gedanken der humanistischen Poesie ebenfalls nicht. So insbesondere die feste

Zuversicht auf die Unvergänglichkeit des dichterischen Nachruhs im Gegensatz zu der Hinfälligkeit der Schönheit, der Kraft, des Reichtums. Noch weit kräftiger aber tritt ein anderer Grundzug des Humanismus hervor. In einem Trauergesang auf den Grafen Moritz von Spielberg strömt der Dichter seinen Schmerz aus und klagt das Geschick an, wird aber von einer Göttin, wie er glaubt, Kalliope, mit mannigfachen Trostgründen aufgerichtet. Es ist beachtenswert, wie trotz der unzweifelhaften Frömmigkeit Agricolas dabei das Religiöse hinter dem Humanistischen zurücktreten muß. Wohl weist er darauf hin, daß der Gestorbene der Seligkeit teilhaftig sei und die „hohen Einzelpersonen (*numina summa*) des dreifachen Gottes“ sehen kann, aber ein ungleich größeres Gewicht legt er darauf, daß nun der Drang des Freundes nach Allwissen gestillt wird:

*„Omnia nunc novit, videt omnia, nec latet illum,
Quidquid habet caelum, tartara quidquid habent.“*

Die Sehnsucht des Zeitalters nach dem Schauen „aller Wirkenskraft und Samen“ gelangt hier zu poetischem Ausdruck, obgleich in der vorhergehenden Einzelaufzählung des bisher noch Unerkannten manche Nüchternheit stört.

Auch bei Alexander Hegius fesselt nicht sowohl die poetische Leistung als die in ihr sich spiegelnde Persönlichkeit. Nur daß Hegius freilich an geistiger Größe tief unter seinem Freunde und Lehrer Agricola steht. Daher ist der Gesamteindruck seiner Gedichte (gesammelt 1503) ganz erheblich geringer; es findet sich in ihnen wenig Poetisches, am wenigsten in den Jesusedichten, die mit ihren Wortwiederholungen am Schlusse den Eindruck einer Litanei hervorrufen. Die anderen Gedichte erscheinen, äußerlich betrachtet, als Übungsstücke, da sie offenbar zugleich als Beispiele für die verschiedensten lyrischen Maße verwendet werden sollten. Dem blechernen Klang des Ausdrucks entspricht die Dürftigkeit der schmückenden Bestandteile; nicht weniger als dreimal taucht der Vergleich mit den zahllosen Veilchen oder Blumen auf der Wiese und dem ungezählten Sternenheer auf. Bei alledem wird doch ein gewisser Eindruck erzielt, weil das Wesen der Persönlichkeit sich unmittelbar auftut. Hegius will bessern und bekehren, er ruft der Menschheit zu: „wer Aufschluß über das Rechte erhalten will, der leihe mir seine offenen Ohren!“ Er bekämpft die Laster, Habgier, Schwelgerei,

Neid, Trägheit, Ungerechtigkeit und Bedrückung, er spornt die Jünglinge an, sich den guten Studien zu widmen; vor allem aber dringt er auf Selbsterkenntnis, auf die Einhaltung der rechten Mittelstraße. Und wenn er mahnt, das Antlitz zum Himmel zu erheben und nie die Gottesspur im Menschen zu vergessen, so wird er auch für einen Augenblick im Ausdruck über sich selbst hinausgeführt. Erinnerungen aus den klassischen Schriftstellern verbinden sich bei ihm ohne Zwang mit den Anschauungen der Brüder vom gemeinsamen Leben. Seine Treuherzigkeit und die Redlichkeit seines Willens leuchten so deutlich hervor, daß man stellenweise die Unbehilflichkeit darüber vergißt.

Ein Schüler des Hegius war Johannes Murmellius, geboren 1480 zu Roermund, auf der Schule in Deventer durch Hegius für den Humanismus gewonnen. Auch Rudolf von Langen stand ihm nahe, und wohl auf Langens Empfehlung hin kam er nach Münster, wo er zweimal mit großem Erfolg wirkte. Schon hier fehlte es ihm nicht an Anfechtungen, aber größeres Leid stand ihm noch bevor. Seiner gesegneten Wirksamkeit als Rektor in Alkmaar setzte die Eroberung der Stadt durch Geldernsche Truppen ein Ziel; Murmellius verlor bei der Plünderung alles, was er besaß, und schaute vergebens nach einer Zuflucht aus; endlich fand er eine Wirkungsstätte an der Schule, auf der er seine eigene Bildung erhalten hatte, in Deventer; aber nur kurze Zeit bekleidete er hier das Rektorat; am 2. Oktober 1517 starb er, aller Wahrscheinlichkeit nach an Gift, das ihm ein literarischer Gegner hatte beibringen lassen. Ein verhältnismäßig kurzes, aber an Ertrag reiches Dasein, innerhalb dessen der Humanist die wegweisenden Leitsterne fest im Auge behielt. Seine Lebensideale und -ziele werden auch in seinen poetischen Versuchen verkörpert; auch in ihnen redet vernehmlich der Lehrer, der pädagogische Schriftsteller, der Kenner und Erklärer der antiken und frühchristlichen Literatur, der Vorkämpfer des Humanismus, der reine, von tiefer Frömmigkeit beseelte Mensch.

Murmellius hat einzelne geistliche Gedichte, insbesondere Marienlieder liturgischer Art, verfaßt, ähnlich wie Langen und Hegius. Wichtiger sind jedoch für die Erkenntnis seiner Lyrik zwei größere Sammlungen, die „Eklogen“ (1507) und die „vier Bücher moralischer Elegien“ (1508).

Die Elegien sind wohl von vornherein nach einem festen Plan angelegt worden. Das erste Buch behandelt in zweiundzwanzig

Elegien die unglückliche Anlage der Menschennatur und die daraus hervorgehenden Leiden, während die achtzehn Gedichte des zweiten Buches gerade umgekehrt Hoheit und Würde des Menschen dartun wollen. Betrachtet man die beiden Bücher als Ganzes, so läßt sich sagen, daß die dem Dichter vorschwebende Absicht in der Hauptsache gut durchgeführt worden ist. Loser wird der Zusammenhang in den beiden letzten Büchern. Unter dem Gesamttitel: „Die zwölf Waffen im geistlichen Kampfe“ greift Murmellius auf die Gedanken des zweiten und ersten Buches zurück, den eigentlichen Gegenstand nicht immer berücksichtigend; enger hält er sich im vierten an sein Thema: „Die Tugenden und das höchste Gut“.

Wie der Dichter seinen Stoff gestaltet, möge wenigstens an einigen Beispielen gezeigt werden. Um das den Menschen erwartende Elend zu erweisen, führt er die Feindseligkeit der Elemente gegen die irdischen Werke vor, er behandelt in einzelnen Elegien die Gefahr der Verführung, verkörpert in Wein und Weib sowie in dem Verderber der Menschheit, dem Satan selbst. Die hohen Vorzüge der Menschennatur zählt dann das zweite Buch auf: im Gegensatz zum ersten Buch wird in einer Elegie gerade die wunderbare Zurüstung des menschlichen Körpers hervorgehoben, die ihn zum Ebenbilde Gottes macht; andere Elegien rühmen die geistigen Güter, die der Mensch hervorgebracht, so insbesondere die Wissenschaften; auch die Elemente werden jetzt als Freunde und Helfer des Menschen geschildert. Im dritten Buche wird z. B. ein Freund zu unablässigem, durch keinen Widerstand beirrtem Streben aufgefordert; daß die kurze Lebenszeit zu solcher Bemühung eifrig ausgenutzt werden müsse, suchen andere Elegien zu lehren, indem sie die Hinfälligkeit des menschlichen Lebens einprägen. Etwas schematisch treten im vierten Buche die einzelnen Tugenden hintereinander auf, drei Elegien preisen als einzig erstrebenswertes Ziel das ewige Leben und einen das Irdische verachtenden, lediglich der Gottheit zugewendeten Geist. Daneben kommen aber auch andere Gegenstände zur Sprache, so der alleinige Wert der Tugend, die auch dem Adligen erst den wahren Adel verleiht, ebenso der Unwille über Unsitten und Unwissenheit vieler Geistlichen seiner Zeit.

Von dem in den Elegien behandelten Stoffgebiet konnten freilich nicht allzureiche poetische Anregungen ausgehen, schon deshalb nicht, weil das Lehrhafte oft die lyrischen Ansätze erstickt.

Gleichwohl verdient Murmellius' Hauptwerk aus dem schon ange-deuteten Grunde eine nähere Würdigung. Denn in diesem Buch öffnet sich die Seele seines Verfassers. Was das Gemüt eines biederen Lehrers und humanistischen Gelehrten von lauterer Gesinnung und unantastbarem Wandel erfüllte, drängt sich hier zusammen. Auch Murmellius wird dazu getrieben, von seinem Innenleben Kunde zu geben. Etwas von dem, was den Dichter macht, war also in ihm vorhanden, allerdings hält die Fähigkeit des Gestaltens dem Wunsche sich auszusprechen nicht die Wage. Zuweilen stellt er sich eine Lage allerdings ganz lebhaft vor. So ist es nicht übel, daß er sich bei dem Wunsch, die Erbärmlichkeit des menschlichen Daseins darzutun, gerade an einen übermütigen, eingebildeten Menschen wendet, dem in heftiger Anrede auseinandergesetzt wird, wie wenig Ursache er habe, auf seine nichtigen Eigenschaften stolz zu sein. Auch die Art, in der ein Rechtsanwalt unserem Murmellius die Nutzlosigkeit der Bemühungen des Poeten und Lehrers vorhält, dann aber die gebührende Abfuhr empfängt, zeigt den Dichter von einer vorteilhaften Seite. Das Gleiche ist der Fall, wenn dem Gefühl gelegentlich die Zunge gelöst wird, insbesondere gilt das von der Freundschaftsempfindung, während, entsprechend der pädagogischen Tendenz, die Liebe völlig zurücktritt, und das Weib ausnahmslos von seiner unvorteilhaften Seite erscheint. Gern hört man dem Poeten ferner zu, wenn er über die Frage, ob Schicksal oder Selbstbestimmung, nachsinnt und aus dem Gewirr der sich ergebenden Schwierigkeiten keinen Ausweg zu finden weiß. Allenfalls mögen auch die Verherrlichungen der mittelalterlichen Geisteshelden, eines Albert d. Gr., eines Thomas v. A., durch ihr Streben nach der Zusammenfassung charakteristischer Züge sowie durch die Lebhaftigkeit der erzählenden Bestandteile anziehen. Allein diesen und anderen Vorzügen, die man noch aufführen könnte, stehen große Mängel gegenüber. Die Darstellung leidet unter entsetzlichen Plattheiten: die Neigung des Dichters, den Gegenstand zu erschöpfen, hat fortwährende Aufzählungen zur Folge, die zwar von der Belesenheit, aber nicht von dem poetischen Takt des Murmellius Zeugnis ablegen. Der Ausdruck ist stellenweise bis zur unfreiwilligen Komik nüchtern. Der brave Gelehrte vermag eben nach der Weise seines Zeitalters und seines Standes zwischen Poesie und Prosa nicht zu unterscheiden. Wenn er in einer Elegie den Ausspruch Salomons zitiert, daß alles eitel sei

(III, 3), so reiht sich das noch ganz erträglich ein; sagt er aber in dem folgenden Gedicht (III, 4): „Richtig hat Italiens gelehrter Varro, der Stolz und die Zier der Toga, den Menschen eine Wasserblase genannt“, und fügt er dem noch ein ähnliches Zitat aus Aristoteles hinzu, so kann von Poesie ebensowenig die Rede sein wie bei anderen Berufungen auf antike Autoren. Wirklich poetisches Talent, das Murmellius mehrfach nachgerühmt worden ist, macht sich jedenfalls in den Elegien nur ganz ausnahmsweise geltend.

Etwas mehr vermögen Murmellius' Eklogen (1507) ästhetischen Ansprüchen Genüge zu tun. Allerdings drängt sich auch hier die didaktische Tendenz stark in den Vordergrund, aber doch nicht so, daß sie rein poetische Wirkungen ganz ausschlösse. „Eklogen“ nennt der Dichter diese Stücke, obwohl weder das Hirtenkostüm noch der Dialog verwendet wird. Es sind lediglich Ausführungen im Charakter der Sermonen, meist Ansprachen, namentlich brieflicher Natur; neben dem Hexameter erscheinen auch lyrische Maße. Einzelnes erinnert an die Elegien, wie denn der die Elegien beherrschende Geist ebenfalls hier vorwaltet; auch in den Eklogen werden Lasterhafte, z. B. ein Hochmütiger, ein Geizhals, in direkter Anrede auf das Verkehrte ihres Treibens aufmerksam gemacht und zur Umkehr ermahnt. Aber der Hauptnachdruck ruht doch auf etwas anderem, nämlich auf dem innigen Freundesverkehr, von dem viele dieser poetischen Briefe Zeugnis ablegen. Und immer wieder tritt zutage, daß diese Freundschaft auf gleicher Sinnesweise beruht. Murmellius glaubt es zu wissen: seine Freunde sind darin mit ihm einverstanden, daß sie nicht die frohe, durch den Trunk verschönte Geselligkeit, auch nicht das Jagen nach den vergänglichen Gütern der Welt, nach Kriegeruhm und Ehre eint, sondern das Streben nach den höchsten himmlischen und geistigen Gütern und nach der höchsten Vollkommenheit. Wenn dieser Gedanke immer hin- und hergewälzt wird, so fehlt es nicht an prosaischen Wendungen, auch nicht an Wunderlichkeiten, aber unmittelbar erschließt sich doch die Persönlichkeit des trefflichen Mannes, sobald er das ihm vorschwebende Ideal des sich zu den höchsten Höhen erhebenden Menschengestes ausmalt; durch die zuweilen harten Worte klingt etwas von der echten, erwärmenden Begeisterung hindurch:

„... *divinus amor piis relucet*
Ardens cordibus et fugacis huius

*Terreni illecebras decoris odit,
 Mundi calcat opes, ad astra tendens,
 Durum carpit iter deoque soli
 Se coniungere, ceteris relictis,
 Cordis viribus omnibus laborat.
 O felix animus, dei sititor,
 O laudabilis esuritor eius,
 Qui coeli datus est ab arce panis!
 O mens illa ter et quater beata,
 Quam sancti calefecit ex olympo
 Flammanti veniens amoris ignis! . . .“*

Es verhält sich also mit Murmellius' Lyrik ähnlich wie mit der des Hegius, obgleich Murmellius' Schaffen unzweifelhaft mehr ins Gewicht fällt: so wenig die Dichtungen an sich besagen, als Zeugnisse für die liebenswerte Art seines Schöpfers, für seine Denkweise und sein Streben werden sie immer ihren Wert behalten.

Die Amtsgenossen des Murmellius an der Münsterer Domschule haben ebenfalls um die Gunst der Muse geworben; zu näherem Eingehen auf ihre Versuche liegt jedoch kein Grund vor. Eher verdient ein Freund des Murmellius Berücksichtigung, Jakob Montanus, zu Gernsbach in Baden wohl um 1460 geboren, wie Murmellius in Deventer vorgebildet, Lehrer im Fraterhause zu Herford, zeitweilig auch in Münster, gestorben nach 1534. Er hat sich auch als erzählender Poet versucht und ein Passionsepos in Distichen geschrieben (1511). Sein lyrisches Hauptwerk, die „geistlichen Oden“ (*liber odarum spiritualium* 1513) besingt die wichtigsten, den christlichen Festen zugrundeliegenden Tatsachen, das Leben einzelner Apostel und die Bekehrung Pauli, es feiert männliche und weibliche Heilige, darunter die heilige Elisabeth, deren Geschichte Montanus geschrieben hat. Auch Allgemeines wird behandelt, z. B. das Sakrament und die unbefleckte Empfängnis Mariä. Der Gang der Darstellung ist meist so, daß die wichtigsten Ereignisse, kurz, aber doch ausreichend skizziert und nacheinander aufgezählt werden. Vielfach geschieht das in der Anrede, so etwa in der Ode auf den h. Martin:

*„Indigna plebis verbera rusticae
 Crebro tulisti, dum seris auream
 Legem Tonantis et scelestos
 Pane cupis satiare verbi.“*

Den Schluß macht dann entweder ein mahnendes Wort oder eine Bitte um Schutz. An Versmaßen herrscht das sapphische vor; in der Behandlung aller Odenmaße zeigt sich eine anerkennenswerte Gewandtheit. Aber der poetische Wert ist gering. Doch muß man dem Verfasser nachrühmen, daß er keinen Versuch macht, den Ausdruck künstlich in die Höhe zu schrauben. Auch vermeidet er die allzugroße Breite; und nur zuweilen holt er etwas weiter aus, so in der Ode auf die Ankunft und Fleischwerdung Christi: da erwägt er zuerst die Größe der Heilstat, begrüßt und preist hierauf die Jungfrau, worauf dann im dritten Teile eine kurze Zusammenfassung der Vorgänge in der heiligen Nacht erfolgt. Ungünstig wirken rhetorische Hilfsmittel; so wenn er nach der Wirkung des h. Geistes fragt und diese nun in elf Strophen schildert, von denen jede mit *ille* (*flatus sacer*) beginnt; oder wenn er auf die gleiche Weise in der Ode auf Beschneidung und Namengebung Christi zahlreiche Strophen durch Strophenanaphern aneinanderreihet. Als Vorklang vieler ähnlicher Versuche in der späteren neulateinischen Literatur erscheint jedoch ein Hinweis auf dieses an sich wenig ergiebige Erzeugnis geistlicher Poesie notwendig.

Mit Langen, Hegius und Murmellius berührte sich im Leben mehrfach Bartholomäus Zehender von Köln, gewöhnlich nur Bartholomäus von Köln genannt, wohl im sechsten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts geboren, an den Schulen zu Deventer, Zwill, Münster und Alkmaar tätig, zuletzt Rektor in Minden, wo er um 1516 gestorben ist. Bartholomäus' Lehrgeschick wurde von seiner Schülerschar außerordentlich gerühmt, und für seine Fähigkeit, lebendiges Latein beizubringen, spricht sein für die Schule bestimmter, episch-dialogisch eingekleideter „mythologischer Brief“ (1489), der von großer Gewandtheit zeugt und voll launiger Einfälle ist. Wer nach der Lektüre dieser glücklichen Lehrprobe an die lyrischen Gaben des Bartholomäus herantritt, wird allerdings enttäuscht sein.

In seiner ersten Gedichtsammlung (*Silva carminum* 1491) ist das eigentlich Lyrische nur schwach vertreten; es überwiegen lehrhafte Bestandteile, dazu kommt eine Reihe durch ihre Heftigkeit belustigender Epigramme gegen einen unwissenden und eingebildeten Kritiker. Epigrammatischen Charakter tragen auch die Gedichte auf die „Sekte des Cynikers Diogenes“, worin sich Mantel, Ranzen, Stab, Schuhe, Faß und Bart darüber

beschweren, daß sie dem schmutzigen Diogenes dienen müssen. Etwas mehr der Lyrik angenähert sind die Stücke, in denen Bartholomäus für den Humanismus eintritt und gegen dessen Verächter zu Felde zieht. Begeistert erklingt das Lob der Philosophie; als Inbegriff des Wissens will er sie allen Schätzen der Erde vorziehen; sie ist ihm die Weisheit, der nichts im Weltenraum verborgen gleibt:

*„Novit flabra noti haec et boreae gelu
Iratique Jovis tela triformia,
Quae ruptis tremulum nubibus aera
Quassant terrificis saepe boatibus.*

*Cernit pennigeras aeris alites
Et vasti Oceani squamigerum pecus
Silvarumque feras et genus arborum
Floresque herbiferi puniceos agri.“*

Was er hier von der Wissenschaft sagt, das wiederholt er in einigen Lobgedichten von deren Vertretern. Er preist sie wegen der Allseitigkeit ihrer Kenntnisse. Besonders glühend wird das Lob bei der Verherrlichung des Friesen Theodorich Ulsenius, einer merkwürdigen, aber nicht ausreichend bekannten Persönlichkeit. Er stammte aus Krampen in Overysse, war 1486 als Stadtarzt in Augsburg, von 1498—1502 zu Nürnberg in der gleichen Stellung tätig, dann erscheint er an den Universitäten Mainz und Freiburg, 1505—1508 in Lübeck, worauf er sich nach den Niederlanden zurückzog und in Herzogenbusch gestorben ist. Zahlreichen Humanisten stand er nahe, insbesondere dem Celtes. Unter seinen dichterischen Versuchen findet sich mancherlei Lyrisches, Persönliches und Religiöses ohne hervorstechende Eigenart; außerdem hat er ein größeres Lehrgedicht medizinischen Inhaltes geschrieben; für die vorliegende Darstellung wichtiger ist seine „Weissagung auf die epidemische Hautkrankheit, die jetzt allenthalben auf dem ganzen Erdkreis wütet“ (1496), ein kürzeres hexametrisches Gedicht, das die gallische Krankheit nach der Weise der Zeit aus der Verbindung des Mars und Saturn ableitet und ihre Entstehung mythologisch begründet, also die grassierende Seuche ähnlich und doch wieder ganz anders durch erzählende Bestandteile nahezubringen sucht wie später Fracastoro in seinem berühmten Lehrgedichte.

Wir kehren von dem Besungenen zu dem Sänger zurück.

Eine spätere Auflage der „*Silva carminum*“ des Bartholomäus enthält mehrere, gegen einen alten Weinschwelger gerichtete Gedichte. Ebenfalls epigrammatischer Natur, erscheinen sie doch breiter und behäbiger; sie dürfen deshalb hier eingereiht werden. Esorbus — so der Name des Zechers — bringt alles, was ihm begegnet, mit seiner Begeisterung für den Weingenuß in Verbindung; dabei geht es ohne Blasphemien nicht ab: wenn er bei einer Kneipe vorbeikommt, entblößt er das Haupt, faltet die Hände und beugt die Knie. Bartholomäus kann zwar seine Entrüstung nicht bergen, wenn der alte Trinker sogar das Abendmahl entweiht, aber man hat doch das Gefühl, als ob er, der selbst einen guten Trunk nicht verschmähte, für den Humor der Situationen nicht unempfänglich war, so wenn er berichtet, wie Esorbus im Herbst mit weinlaubumkränzter Lanze durch die Stadt reitet und das Nahen der Traubenreife und der Weinlese mit begeisterten Worten, allerdings nicht ohne blasphemische Anklänge, verkündet:

„*Nuntia laeta fero cunctis, qui vasa Lyaei
Immersis buccis evacuare solent.
Jam pendent tumidae patulis in vitibus uvae,
Quas ardens Phoebus concoquit igne suo....
Jam venit, o socii, tempus, quo musta bibemus
Ore, labris, linguis, naribus, aure, genis.*“

Hier hebt die Komik des Gegenstandes den Poeten über sich selbst hinaus, im übrigen findet sich viel mühselig Zusammengebrechtes, schulmeisterlich, ja schülerhaft Schwerfälliges. Das gilt auch von den viel später entstandenen religiösen Gedichten.

Die Elegien „Die sieben Schmerzen der Jungfrau Maria“ (1518) behandeln nacheinander die Weissagung Simeons, den bethlehemitischen Kindermord, den zwölfjährigen Jesus im Tempel, Geißelung und Kreuzestod, Kreuzesabnahme, Begräbnis — alles unter dem Gesichtspunkte der mütterlichen Empfindungen und mit dem beständigen Hinweis auf die Worte Simeons, daß ein Schwert durch ihre Seele dringen wird. Aber der Ausdruck ist meist entsetzlich hart, und nur zuweilen sucht der biedere Bartholomäus die Sprache des Gefühls zu reden, so etwa am Anfange der fünften Elegie:

„*Hinc gladius quintus vibratur, et intima cordis
Virginei impulsu turbidior quati.*“

*Quis mihi det rivos lacrimarum? quisve perennem
Fontem suppeditet fletibus usque meis,
Virginis ut nati crudelia vulnera plore,
Noctes atque dies saucia membra fleam?“*

Das schleppende Schwerfällige dieser Verse wird niemandem entgehen; in einer angehängten Ode auf Gregor d. Gr., den Patron aller Studiosen, zeigt sich der Verfasser nicht von einer besseren Seite; humanistisches Gepräge weist die das Ganze abschließende Elegie gegen die „trägten Kritikaster“ (*ignavi Zoili*) auf, wo wenigstens die Vergleiche des Dichters mit dem bildenden Künstler etwas Selbständiges haben. Im ganzen ein recht geringer Ertrag, wenn auch Bartholomäus wohl hoffte, daß seine „gelehrten Gedichte von der eifrigen Nachwelt gelesen und gelernt werden würden“.

Außer durch Dietrich Ulsenius und Rudolf Agricola war Friesland noch auf dem neulateinischen Parnas durch die beiden Brüder Canter vertreten. Sie stammten aus einem wissenschaftlich interessierten Hause, in dem nicht bloß die vier Söhne eine gelehrte Erziehung erhalten hatten, sondern auch die Tochter. Jakob Canter begegnen wir in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts mehrfach in Deutschland und Mähren, dann erscheint er wieder in seiner Heimat, hierauf in Emden, wo er nach 1527 starb. Was an geistlichen und weltlichen Dichtungen von ihm vorhanden ist, hält sich in dem gewöhnlichen Geleise; doch mag vieles verloren gegangen sein. Eines seiner Gedichte: „Der Kuß“ (*Osculum*; vor 1495) wurde von den Humanisten außerordentlich gerühmt; allein es scheint völlig verschollen zu sein. So ist man über den Inhalt auf Vermutungen angewiesen. Aber angesichts des großen Einflusses, den des älteren Beroaldus Sang: „Panthias Kuß“ auf Deutschland ausgeübt, kann wohl angenommen werden, daß es sich um eine Nachahmung des Beroaldus gehandelt hat. Noch übler als mit der Überlieferung von Jakobs Versuchen verhält es sich bei Andreas Canter.

Abseits von dem Genannten steht der Luxemburger Bartholomaeus Steinmetz, bekannt unter dem Namen Latomus (geb. 1485, gest. als kurtrierischer Rat 1570). Als beschreibender und epischer Dichter wird er noch zu nennen sein. Eines seiner frühesten lyrischen Erzeugnisse ist ein pomphaftes Trauergedicht auf den Tod Maximilians I., reich an Wiederholungen und Wunderlichkeiten, dazu wie alle seine Arbeiten im Ausdruck wie in der Metrik

sehr anfechtbar; Bericht und Charakteristik werden miteinander verbunden; daß der Kaiser groß im Plänemachen, aber klein im Vollbringen war, wird zwar angedeutet, aber vorsichtig auf die hindernden Umstände zurückgeführt. Der streng katholische Sinn des Verfassers verrät sich bei der ausführlichen Darstellung von Maximilians Teilnahme an der Ausstellung des heiligen Rockes. Doch zeigt sich Latomus anderseits als ein Gegner der Kölner Ketzerrichter, denn er preist Maximilian, weil er der „dreisprachigen Seele“ (Reuchlin) Schutz (?) habe angedeihen lassen. Zugleich gestaltet er das Trauergedicht zu einer Huldigung für Karl V., der das vollenden soll, was Maximilian zu tun nicht möglich war. Ebenso wenig wesentlichen Gehalt wie dieses aufgeschwellte Epicedium haben die kleineren Zeugnisse von Latomus' Lyrik. Am annehmbarsten erscheint noch ein kleines Liebesgedicht. Da mahnt der Dichter im Frühling die Geliebte, die er in ihrer Schönheit nahezubringen sucht, sein Glück nicht länger zu verzögern, sondern von den rauhen Gipfeln des kalten Berges, wo sie sich gewöhnlich aufhalte, zu ihm in die Ebene hinabzusteigen, damit er ihre Stirn mit Lorbeer und Rosen krönen könne.

Im ganzen sind ähnliche Töne bei den westlichen Humanisten verhältnismäßig selten zu vernehmen. Im Osten erklingen sie etwas stärker. Zwar hört man gelegentlich einen preußischen Halbhumanisten die studierende Jugend vor der Liebe warnen und zur Keuschheit ermahnen. Aber bei anderen macht doch Amor sein Recht geltend, so bei Christoforus von Suchten in Preußen, Laurentius Corvinus in Schlesien. Suchten ist 1576 oder 77 in Danzig geboren worden, studierte in Leipzig seit 1501, wurde 1509 Pfarrer, 1511 erschien er in Rom, wo er sich dem Kreise anschloß, der sich um Corycius versammelte. Irgendwie muß er durch sein Verhalten in Rom Anstoß erregt haben; 1516 scheint er zurückgekehrt zu sein; schon 1519 starb er.

Suchtens „erstes Buch der Epigramme“ (1505) enthält außer einer Reihe wirklicher Sinngedichte, deren Würdigung später erfolgen muß, viel Lyrisches. Seine philologischen und pädagogischen Bestrebungen tun sich in versifizierten Ansprachen an die Leipziger Studentenschaft, in Begleitgedichten zu seinen Ausgaben klassischer und humanistischer Schriftsteller kund. Ein großer Teil der Hervorbringung entfällt auf die Gelegenheitspoesie. In ihr wird freilich viel leeres Stroh gedroschen; bei der Lobhudelei der Angesungenen verliert der Poet den festen Boden unter den

Füßen. Aber er belebt doch auch diese Stücke durch mehr oder minder breit ausgeführte Bilder, so durch den wiederholt verwendeten Vergleich von dem Schiffer, der vor der beabsichtigten Ausfahrt erst die Gestirne befragt und den Antritt oder Nichtantritt seines Unternehmens von ihrem Stande abhängig macht. Auch auf andere Weise sucht er die Eintönigkeit der Gattung zu überwinden: will er zu einem Freunde von der eignen Dichtung reden, so beginnt er erst mit einem Vorspruch, den man etwa in die Worte des Wandsbecker Boten übertragen könnte: „Wir Vögel singen nicht egal, . . . ein jeder hat so seine Weise.“ Auch allgemeine Bemerkungen helfen etwas über die Öde der Gelegenheitspoesie hinweg; Suchten betrauert die Verderbtheit seiner Zeit; und wenn ein Freund ihn tadelt, daß er über den juristischen Studien die Muse vernachlässigt, so rechtfertigt er sich mit der in Italien so häufig ertönenden Klage, daß nur die Rechtswissenschaft Ehren und Reichtümer bringe, während die Poesie unbelohnt bleibe:

*„Nullus detur honos vati, reverentia nulla,
Et merita fulgens laude Thalia vacet.“*

Höhere Ansprüche als diese Ergüsse stellt ein breit ausgeführtes Traumbild, die Entrückung des Dichters in die Unterwelt schildernd. Wenn der Poet sich hier und anderwärts in der Übernahme antiker Mythologie nicht genügtun kann, so vergißt er doch auch die eigne Religion nicht: er widmet allen Heiligen, der Jungfrau Maria und dem Evangelisten Matthäus versifizierte Gebete, in denen freilich antike und christliche Vorstellungen wunderlich durcheinanderwirbeln. Aber schließlich behalten die ersteren doch die Oberhand; ja Suchten schwelgt förmlich in dem neugewonnenen Schatz von Namen und Vorgängen. Wenn er, in die Heimat zurückgekehrt, ungeduldig die Ankunft eines geliebten Freundes erwartet, so fleht er zu Phöbus, daß dieser den Sonnenwagen schneller bewegen und die noch bis zum Wiedersehen ausstehenden Tage kürzen möge. Und ganz mythologisch kleidet er, was freilich nahe liegt, seine Erotik ein. Was er auf diesem Gebiete vorbringt, scheint keineswegs aus der Luft gegriffen zu sein. Er will bei Liebe und Wein die Tage der Rosen genießen und die Trauer und Sorgen auf das dazu geeignete Greisenalter verschieben; einem Freunde, der sich schon in der Jugend mit Grillen plagt, ruft er zu:

„*Exigere illecebris iuvenile beatiter (!) aevum
 Malo et sic vitae consuluisse meae,
 Hispidulus tetricos quam praesentare Catones,
 Purpurei candens dum nitet oris honor.
 Tempora vicinae leto ventura senectae
 Mutabunt animum sat properata meum;
 Tunc iuuet immodico vitam traducere luctu
 Et pressum cura pectus habere gravi.*“

Einem anderen Freunde erzählt er, wie ihm bei einem Spaziergang Venus und Amor begegnet seien, und wie auf den Rat der Venus der kleine Liebesgott ihm trotz seines Flehens den Pfeil ins Herz gebohrt habe. Im „Kriegsdienste Amors“ besingt er nun mit einem Aufwand antiker Vergleiche die blondlockige Rhodina und sucht nach allgemeinen Lobpreisungen auch in der Einzelbeschreibung ein Bild von ihr zu entwerfen; die Anlehnung an die Liebeslyrik der Italiener ist namentlich bei der Zusammenstellung mit antiken Frauen unverkennbar. An Venus richtet er die Bitte, Rhodina ihre Gunst zuzuwenden; Juno sucht er zu beruhigen: sie brauche nicht eifersüchtig auf Rhodina zu sein, da diese durch ihre Keuschheit vor Jupiters Nachstellungen geschützt sei. Neben Rhodina wird noch eine Neaera genannt, die er, wie es scheint, vergeblich umwirbt. Überhaupt hat wohl unser liebebedürftiger Poet bei den Frauen wenig Glück gehabt, eine leidenschaftliche Elegie an Venus und Amor bezeugt es; er klagt darin über seinen Mangel an körperlichen Vorzügen; wäre ihm Schönheit verliehen, dann könnte er auf Erfolge beim weiblichen Geschlechte hoffen; da das aber nicht der Fall sei, sollten die paphische Göttin und ihr Sprößling aufhören, ihn mit Liebesgluten zu plagen:

„*Cur ita pestiferis torques mihi corda sagittis,
 Saevior o saeva matre Cupido puer,
 Morer ut insanis, miles per tempora, castris
 Verna novus, castum nil iuuet esse, virum?
 Parce, puer, flavae sic ustum ardore puellae,
 Te mater probris non premat alma suis!
 Tu quoque, diva, novis uti in me desine taedis,
 Pareat et votis sic puer ipse tuis!*“

Der mythologische Aufputz, der einzelne geistliche Dichtungen Suchtens so ungenießbar macht, fehlt vollständig in den gleichartigen Arbeiten seines großen Landsmannes und Zeit-

genossen Nikolaus Kopernikus. Dieser unterscheidet sich auch dadurch von Suchten, daß er sich in der Hauptsache auf die religiöse Poesie beschränkt hat. Der gewaltige Geist, der im 16. Jahrhundert neben Luther am meisten dazu beigetragen hat, die mittelalterliche Weltanschauung zu erschüttern, ohne sich freilich, ebenso wie Luther, der letzten Konsequenzen seines Tuns bewußt zu sein, war von kindlicher Gläubigkeit beseelt; es kennzeichnet ihn, daß er als Administrator zu Allenstein an den Kamin seines Arbeitszimmers die Strophe schrieb:

*„Non parem Pauli gratiam requiro,
Veniam Petri neque posco, sed quam
In crucis ligno dederas latroni,
Sedulus oro.“*

Seinem schlichten Frommsein hat er den entsprechenden Ausdruck in dem „Siebengestirn“ gegeben, sieben Oden, welche die Anfänge der heiligen Geschichte in ihrem lyrischen Gehalt zu erfassen suchen. Nacheinander vergegenwärtigt der Dichter das Hoffen auf den kommenden Messias, die Stimmung unmittelbar vor seinem Erscheinen, Geburt, Beschneidung und Namensgebung, die Weisen aus dem Morgenlande, Darstellung Christi und den zwölfjährigen Jesus im Tempel. Jede Übertreibung wird vermieden, aber an innerer Bewegung fehlt es keineswegs. Denn allen diesen Oden wohnt eine dramatische, die Handlung belebende Kraft inne. Fast durchweg bedient sich Kopernikus der Anrede; er spricht zu den Völkern, die sehnlich das Kommen des Herrn erharren, mahnt sie, ihre Ungeduld zu bezähmen, und eröffnet ihnen die Aussicht auf ein von dem Messias heraufzuführendes goldenes Zeitalter; er fragt, wer das Kind in der Krippe gebettet, und findet von hier aus den Übergang zu Maria und den einzelnen Vorgängen der Geburtsnacht; er fordert die Menschen auf, zu dem eben benannten Kinde zu eilen und sich durch Ausrufung seines Namens Rettung und Heil zu sichern. Er weiß durch unmittelbare Ansprache auch die Erzählung von den heiligen drei Königen wirksam herauszuarbeiten. Ebenso verhält es sich mit der Darstellung im Tempel, wo der Dichter sich in die Rolle eines Gefährten Simeons hineindenkt und aus dieser Erfindung ein anschauliches Bild entwickelt. Und die Geschichte vom zwölfjährigen Jesus im Tempel wandelt er zu einem Dialog zwischen den unschuldigen Kindern und Jesus um, Vergangenes

und Gegenwärtiges miteinander verknüpfend. In den beiden letzten Oden opfert er unbedenklich wichtige Züge der Überlieferung, um die poetische Absicht besser ins Licht treten zu lassen. Als Ganzes trägt das Werkchen den Stempel der Einheitlichkeit. Aber auch im einzelnen wird manches Schöne geboten. So gleich am Anfange. Im Geiste das von Christus zu bringende goldene Zeitalter erschauend, erzählt Kopernikus, daß dann der Hirt aus einer Quelle tausend durstende Schafe tränken werde. Und die geweckte poetische Vorstellung wird ihm alsbald zum Symbol für die Persönlichkeit:

„*O fons perspicuo splendidior vitro
Summis orte citra principium iugis,
Huc delabere tandem,
Gentis pelle tuae sitim!*“

Nicht der Dichter Copernicus, sondern der Mann der Wissenschaft spielt in Leben und Lyrik des hervorragendsten Vertreters der älteren humanistischen Strömung in Schlesien eine episodische aber keineswegs unwichtige Rolle. Laurentius Corvinus, geb. um 1462 im schlesischen Neumarkt, studierte seit 1484 in Krakau, wurde im Wintersemester 1488 auf 1489 Magister und hielt als solcher eine Reihe von Jahren an der Universität Vorlesungen. In Krakau trat er Konrad Celtes näher und blieb auch später mit ihm in Verbindung, wie denn auch Einflüsse des Celtes in Corvinus' Werken unverkennbar sind. Von Krakau scheint sich Corvinus zuerst nach Schweidnitz gewendet zu haben; hier bekleidete er ein Lehramt, vertauschte dieses (1499?) mit einer gleichen Stellung in Breslau, wurde dann aber Notar und bald darauf Stadtschreiber. Eine ähnliche Tätigkeit übte er von 1506—08 in Thorn aus, übernahm jedoch hierauf sein früheres Amt in Breslau wieder, das er bis zu seinem Tode (1527) bekleidet hat. Obgleich sein Schaffen noch vielfach den Geist des kirchlich gebundenen Humanismus atmet, wurde er doch ein Parteigänger Luthers und hat sich an der Einführung der Reformation in Breslau in hervorragender Weise beteiligt.

Die wichtigsten Dichtungen des Laurentius Corvinus werden in seltsam didaktischer Verhüllung dargeboten. Seine „Anweisung zum Bau der Gedichte“ (*carminum structura*; zuerst 1496) gibt eine Reihe von Musterbeispielen zu den aufgestellten metrischen Regeln. Diese selbständigen Versuche des Corvinus bilden das eigentlich Anziehende des Werkchens; sehr viel weniger ist dies

bei den Ansätzen zu einer wunderlichen Poetik der Fall, die am Eingange zur Belehrung der Poesiebeflissenen mitgeteilt worden sind. Der Poet erweist sich in seinem eigenen Schaffen frischer, als man nach dem magistralen Anfange annehmen möchte. Er ist für Liebe und Natur nicht unempfänglich; beide Mächte weiß er gelegentlich in anmutender Weise miteinander zu verbinden. Der von ihm getrennten Flora sendet er seine Treuschwüre; er wünscht sich Dädalus' Flügel, um zu ihr nach Glogau zu fliegen, und malt sich aus, wie freudig er dann von ihr empfangen werden würde. Und die Größe seiner Leidenschaft macht sich in umgekehrter Weise geltend wie bei Heine; dort glaubt der liebestolle Jüngling, daß die Geliebte sein Bild sogar „auf dem glänzenden Butterbrote“ sieht, „und sie frißt es auf vor Liebe, wahrhaftig“; bei Corvinus heißt es:

„*Sive famem demo dapibus, seu poto liquores,
Cum dape te sapio, cumque liquore bibo.*“

Er ladet die Schöne auf das Land ein und vergegenwärtigt sich die dort gemeinsam zu genießenden Freuden. Wenn aber die Geliebte allein die ländlichen Fluren aufsucht, dann ist er von banger Sorge ergriffen; er fürchtet, daß Cupido sie dort zu anderer Liebe verleiten könnte, und warnend nennt er antike Frauen, die auf dem Lande der Verführung keinen Widerstand entgegensetzen konnten. Auch aus einer fremden Rolle heraus redet er als erotischer Dichter, wenn er sich nicht mit dem von ihm eingeführten „Jüngling“ selbst meint: er zeigt den Liebenden nachts im kalten Sturm vor der Tür seines Mädchens; er läßt den Jüngling klagen, daß ihm der höchste Liebesgenuß vorenthalten bleibt, läßt ihn das goldene Zeitalter zurückwünschen, wo der Liebende noch durch keine hemmenden Schranken gehindert wurde — das Letzte, auch selbständig Behandelte, freilich nicht sehr anschaulich, während in den unwilligen Klagen, mit denen der Jüngling am Anfang einsetzt, doch ein Naturlaut vernehmbar ist:

„*Utinam me turbo citatis
Insanus duceret alis
Hinc aequoreas ad arenas,
Humeris qua pinifer Atlas
Piceis de nubibus altum
Caput erigit et vaga Phoebes
Apice alto cornua pulsat!*“ . . .

Deutlich läßt sich in allen diesen Versuchen erkennen, wie stark Corvinus die Motive der neulateinischen Liebeslyrik Italiens nachbildet. Das geschieht auch in dem merkwürdigsten Stück der Sammlung, der Schilderung einer Liebesnacht. Auf Ausrufe der Freude über das ihm zu Teil gewordene Glück folgt eine Erzählung des Zusammenseins mit der Geliebten, wie beide anfänglich getrennt voneinander sitzen, bis die Glut über ihnen zusammenschlägt, und Amor sie vereinigt:

„*Ilicet increpuit flammis magis aestus adauctis,
Unaque de geminis est pyra facta rogis.*“

Dann wird die Klage über das allzu schnelle Entteilen der Nacht in der Weise des Tageliedes vorgetragen:

„*Quid tam praecipiti vel quo cogente quadriga
Sustuleras croceas, auree Phoebe, rotas?*“

Es fehlt in diesem Erguß nicht an Schulfuchserieien: die geschmacklosen Vergleiche aus dem Altertum, stark an Beroaldus d. Ä. und dessen Geistesgenossen erinnernd, zeigen den Pedanten. Aber im ganzen regt sich doch eine unverächtliche Kraft, und man kann es dem Poeten nachrühmen, daß er allzuwüsten Vorstellungen aus dem Wege gegangen ist, ohne daß die Anschaulichkeit darunter gelitten hat.

Inwiefern es sich bei diesen Berichten um Phantasiegebilde oder um wirklich Erlebtes handelt, läßt sich nicht feststellen. Einzelne Stücke der Sammlung machen allerdings den Eindruck, als ob sie ihren Ursprung einer bestimmten Lebenslage verdankten. So wenn er in schwerer Krankheit die Parzen um Gnade anfleht: Mutter und Schwester sind nicht zur Stelle, um ihn zu beweinen; weshalb ihn in vollster Jugendkraft dem Dasein entreißen? Muß er aber doch sterben, dann soll ihm wenigstens gestattet werden, vorher den Vater wiederzusehen: unter dem väterlichen Dach wird der Tod süß sein. Trotz der mythologischen Einkleidung spürt man hier wirkliches Leben. Das gilt auch von anderen, der gleichen Form sich bedienenden Gedichten. So von einer hübschen, ganz anmutigen sapphischen Ode, in der Bacchus gebeten wird, die Reben auch im Sarmatenlande anzupflanzen. Der Verehrer der Venus und des Bacchus wandelt sich aber leicht in den gewissenhaften Lehrer, der dem trägen Schüler

in realistischen Bildern sein Unrecht vorhält. Als Tugendwächter eifert er auf das heftigste gegen eine alte Hexe; die braut (offenbar auf den Wunsch liebestoller Mädchen) nachts im Eichenhain unter Zauberformeln Liebestränke, dazu bestimmt, die Herzen der Studenten zu entzünden.

Einen wesentlich anderen Charakter als diese lyrische Gabe trägt die zweite größere Sammlung des Corvinus. Wird in den eben besprochenen Dichtungen der Lebenslust ein breiter Raum gegönnt, so tritt der unterdessen gereifte Dichter nunmehr ganz als Kündler hoher, himmlischer Lehre, als Berater und Wegweiser auf. Das geschieht in einem „aus prosaischer und poetischer Darstellung zusammengeschmolzenen Dialog“; wenigstens der Anfang des weitschweifigen Titels möge mitgeteilt werden: „Die ungemein heilsame Überredung der Vernunft zu den ehrenvollen Studien der edlen Künste und zur Fortpflanzung der unsterblichen Früchte des Geistes“ (1516). Das Werkchen fesselt einerseits durch die schon angedeutete merkwürdige Form: der prosaischen Darstellung sind zahlreiche Gedichte eingereiht, wieder in verschiedenen Versmaßen. Aber auch der Inhalt erscheint bedeutsam. Denn der Dialog gehört samt den eingesprengten poetischen Bruchstücken in die Reihe des von der Florentiner Akademie ausgegangenen Bestrebens, platonische und neuplatonische Ideen neu zu erwecken und sie auf das engste mit der christlichen Lehre zu verbinden. Zu den zahlreichen deutschen Anhängern dieser Tendenzen gesellt sich jetzt unser Corvinus: auch er will Plato und Plotin dem Christentum angleichen; allerdings so oft auch der Name Platos genannt wird, das Wesen des Platonismus hat der biedre Deutsche nicht erfaßt, obgleich einzelne seiner Leitgedanken ersichtlich auf Plato zurückgehen. Nach einem an den Vorredner der dramatischen Aufführungen erinnernden Prologus entwickelt eine Elegie die Einkleidung des Ganzen: in der Heimatstadt Neu-markt sammelt Corvinus im Garten seines Vaters die während eines Gewitters herabgefallenen Früchte und sinnt schmerzvoll darüber nach, weshalb Gott ihm keine Nachkommenschaft geschenkt habe. Da erscheint ihm eine schöne Jungfrau; ihr schließen sich in einiger Entfernung vier andere auserlesene Mädchen an: jene ist die Vernunft (*mens*), diese sind die vier Musen, Urania, Polyhymnia, Thalia und Melpomene. Es folgt das prosaische Gespräch zwischen der antwortenden Vernunft und dem um Rat bittenden Corvinus, während den Musen die Aufgabe zufällt,

in gebundener Rede über die in Betracht kommenden Fragen Aufschluß zu geben. Der Trauer des Corvinus über die ihm fehlende Nachkommenschaft wird der Trost entgegengesetzt, daß er die Schüler zu echten Erben seines Geistes erziehen solle. Welche Ideale dabei vorschweben, lehren die einzelnen Gedichte. Nur deren wichtigste Grundgedanken seien mitgeteilt: es gilt, die herabziehende Materie zurückzudrängen, dagegen die himmelentstammte und zum Himmel emporführende Kraft des Menschen zu stärken. Der Weg geht durch die Verehrung vor dem einen, wahren Gott; Christus ist der sicherste Fels des Heils. Nur in der Jugend ist es möglich, die Keime des Guten und Schönen in die Seelen zu pflanzen. Das Endziel aller dieser erziehlichen Bemühung soll nicht die Erlangung hoher, aber mit Gefahr verbundener Stellungen sein, sondern Zufriedenheit bei niederem Lose.

Trotz des stark didaktischen Einschlags kann eine Geschichte der neulateinischen Lyrik an diesen Versuchen nicht vorübergehen, denn Corvinus erscheint in ihnen als ein Vorläufer der späteren religiös-pädagogischen Lyrik der Neulateiner. Das gilt sowohl von der Art, in der er den Stoff angreift, wie von Stil und Bilderbeiwerk. In manchen religiösen Stücken schlägt er einen kräftigen Ton an, so wenn er einem Reichen und Stolzen als Beispiel Christi Erdenwallen und Leiden vorhält. Freilich findet sich auch manches Sonderbare: es läßt sich schlecht mit Plato vereinigen, daß das Wunder der Menschwerdung Christi ebenso wie das Wunder der Wandlung durch zahlreiche Beispiele über allen Zweifel erhoben werden soll. Freier bewegt sich Corvinus da, wo das Dogmatische zurücktritt, so in der auch hier ertönenden Klage darüber, daß das goldene durch das eiserne Zeitalter abgelöst worden ist. Erfreulich wirkt der mehrfach hervortretende Natursinn; ihn bekundet ein durchgeführter Vergleich zwischen Jugend und Frühling, oder eine Schilderung des Tagesanbruchs, die dann schließlich in eine Mahnung an die Schüler ausläuft, den frühen Morgen für die Studien auszunutzen. Hinweise auf heimatische Natureindrücke tragen zur Belebung bei; das gleiche gilt von dem Bilderschmuck; Corvinus widerrät, wie erwähnt, die Übernahme allzu hoher, aber mit Gefahren verbundener Ämter: „Die auf stolzen Bergen erhöhte Ulme“, sagt der Dichter, „erbebt vor dem Anhauch des Nordwindes und dem Grollen der geborstenen Wolke, von der rötlich glühenden Hand des erzürnten

Jupiters vernichtet, sinkt sie, schwer fallend, in den hohlen Abgrund; die in den niedrigsten Tälern grünende Weide verachtet voll Sicherheit das schreckliche Getöse des Himmelsgewölbes und trinkt am grasreichen Ufer das Wasser des Sees.“ — Eine dritte Gedichtsammlung (1521) knüpft an den soeben behandelten Cyklus an, z. T. dessen Grundgedanken wiederholend; zugleich aber bietet sie eine Reihe von kirchlichen, auf jeden Anklang an Plato verzichtenden Hymnen über die einzelnen Leidensstationen Jesu, wobei sich Corvinus mehrfach des Reimes bedient.

Zur Ergänzung des bisher gewonnenen Bildes dienen namentlich einige, meist vor den beiden letzten Sammlungen entstandene Stücke. Corvinus versuchte sich nicht ohne Glück auf dem Gebiete der höfischen Gelegenheitspoesie (1518); er verfaßte eine schon durch die Naturumrahmung des Hauptgegenstandes merkwürdige, in der Einkleidung ersichtlich durch die italienischen Neulateiner beeinflusste Elegie (1503): dem lustwandelnden Dichter erscheinen unter Donner und Blitz Apollo und die neun Musen: der Musaget berichtet von der ihm unterstellten Sphärenharmonie, durch die der himmelentstammte Menscheng Geist für die Musik entzündet wird; die Musen geben über das Wesen ihrer Tätigkeit sowie über ihre den Menschen erwiesenen Wohltaten Aufschluß; zuletzt spornt Apollo den Poeten zu unermüdetem Dichterfleiß an. Allerdings wird in dieser etwas prunkhaften Vision das Persönliche durch die leidige Allegorie beeinträchtigt. Viel freier gibt sich Corvinus da, wo er derartigen Flitter verschmäht. So in der Elegie, die von der Heimreise aus Thorn erzählt (1509). Sie verdient eine besondere Hervorhebung schon deshalb, weil sie nicht nur in einer Schrift des Kopernicus erschienen ist, sondern auch seiner gedenkt und das Wirken des großen Mannes in den Grundzügen festhält. Daneben aber vergegenwärtigt sie hübsch die Freude beider Gatten beim Wiedererblicken der Heimat; auch ein kleines Schulgeschmäcklein schädigt hier den Eindruck nicht, sondern macht das Ganze nur liebenswürdiger. Und hübsch ist es auch, wenn der Poet aus der Freude an der wiedergewonnenen Heimat heraus sein Lebensideal entwickelt; ein anderer möge die nördlichen und südlichen Meere durchqueren, um Schätze zu gewinnen,

*„Sit mihi lenta domi requies ardensque caminus
Atque alimenta meam depositura famem;*

*Dulcius est parvo in patria dominarier arvo,
Quam centum externam vertere bobus humum.*“ —

Im wesentlichen baut sich das Schaffen des Corvinus auf der den älteren Humanismus beherrschenden kirchlichen Sinnesart auf. Ob und wie der im Alter veränderte Glaubensstand in seiner Dichtung zum Ausdruck gekommen ist, entzieht sich der Kenntnis, denn aus seiner letzten Lebenszeit scheinen sich poetische Zeugnisse nicht erhalten zu haben.

Stärker, unverhüllter als bei Corvinus prägen sich die individuellen Merkmale bei dem bedeutendsten Anhänger des älteren Humanismus in der Nachbarlandschaft aus. Jenseits der Sudeten waren die Anfänge zur Aufnahme der humanistischen Gedankenwelt bereits in den Tagen Petrarcas gemacht worden, und schon damals hatte des Corvinus engerer Landsmann, Karls IV. Kanzler, Johann von Neumarkt, den lateinischen Vers zu handhaben versucht. Allein auch in Böhmen kam es erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu einem regelrechten Betrieb der neulateinischen Poesie. Das Tschechentum trat freilich viel später in die Bewegung ein; aber die Deutschböhmen stellten ein hervorragendes Mitglied der Poetenunft. Es war Bohuslaus von Lobkowitz und Hassenstein, deutscher Abkunft trotz seines halbttschechischen Namens. Geboren 1462, studierte er auf italienischen Universitäten, zuerst in Bologna, dann in Ferrara. In Bologna schloß er mit dem Straßburger Peter Schott innige Freundschaft, und ihm zuliebe nahm er wohl den Rückweg über Straßburg, wo er die anderen Mitglieder der Wimpfelingschen Gemeinschaft, insbesondere Geiler von Kaisersberg, kennen lernte. Der strenge kirchliche, wenn auch reformfreundliche Standpunkt dieses Kreises wurde trotz kritischer Haltung gegenüber der Geistlichkeit mehr und mehr auch der seine. In die Heimat zurückgekehrt, suchte er zunächst sich in öffentlichen Ämtern zu betätigen, aber der Hofdienst stieß ihn ab, die Aussicht auf den Bischofssitz von Olmütz zerschlug sich, Neider und Feinde wühlten gegen ihn, und so entsagte Bohuslaus allem Ehrgeiz und lebte von da an in stiller Zurückgezogenheit auf seinen Gütern der Wissenschaft, der Poesie und dem brieflichen Verkehr mit seinen zahlreichen humanistischen Freunden, unter denen sich auch Celtes und Adelman von Adelmansfelden befanden. Nur einmal trat er aus der selbstgewählten Verbannung heraus, um eine große Orientreise zu unternehmen;

sonst wurde die Stille des einsiedlerischen Lebens inmitten der Bücherschätze bis zu seinem Tode (1510) nicht mehr unterbrochen.

Als Dichter entfaltet Bohuslaus eine besondere Kraft, wenn er die Sache seines Vaterlandes vertritt. Mit bangem Blicke betrachtet er die Zustände Böhmens und sieht angesichts der herrschenden Verhältnisse den Untergang des Staates voraus. Wenn er die einzelnen Stände durchgeht, findet er keinen tadelfrei, aber besonders schuldig erscheint ihm der böhmische Adel. In einer Satire führt er die böhmischen Scharrhansen bei ihren üppigen Gelagen vor, wo sie aber nicht von Tugend oder von der Art sprechen, wie sie des Vaterlandes Größe fördern können, sondern von Meineiden, Ränken, Liebesabenteuern, wo sie die Fehler ihrer Freunde durchhecheln und großpratschig ihre Besitztümer aufzählen. „Fahrt nur so fort,“ ruft der Dichter:

*„Opprimate insontes, proavos memorate parentum
Vestrorum: en veniet tempus, quo gaudia tanta
In fletum et lacrimas nigri mutabit Averni
Arbiter.“*

In weiteren Klagen über die allgemeinen Zustände macht er zwar die anderen Volksklassen ebenfalls verantwortlich, aber es ist bezeichnend, daß er vor allem den dumpfen Haß des armen geknechteten Volkes gegen den Adel betont und deutlich zum Ausdruck bringt, daß der Adel an diesem Hasse die Hauptschuld trägt. Den König von Böhmen, Ladislaus, mahnt er wiederholt, nicht durch seine Schlaffheit das Land ins Verderben zu stürzen; er hält ihm als Beispiel der Tatkraft den trotzdem bitter gehaßten Matthias Corvinus von Ungarn vor. Wie unmittelbar die augenblickliche Stimmung des Dichters zum Ausdruck kommt, lehrt eine Elegie an Ladislaus. Da hebt Bohuslaus die gegenwärtige Verworrenheit der Verhältnisse hervor, er berichtet von einer vorbereiteten Verschwörung und fordert den König auf, schnell herbeizukommen, weil sonst alles verloren sei. Hier hat Bohuslaus sich offenbar die augenblickliche Erregung von der Seele schreiben wollen. In der gleichen Aufwallung des Gemütes bittet er den Schutzheiligen Böhmens, seinem Lande Rettung zu bringen, und das unruhige Wogen seines Geistes verrät sich in der Art, in der er dem heiligen Wenzel wegen seines Zögerns Vorwürfe macht. „Warum verläßt du“, fragt er, „die Ermüdeten in der Mitte des

Meeres und versagst deine gewohnte Hilfe? Du siehst doch, daß der Beherrscher des schwarzen Avernus deinem Volke tausend Netze spannt, tausend Wunden schlägt.“ Und nun entwirft er ein Bild von dem allgemeinen Verfall der Sitten und erinnert dann wieder den Heiligen in erregten Worten an seine Pflicht, bessere Zustände zu schaffen. Manche Mahnrufe und Einkleidungen beziehen sich zwar nicht unmittelbar auf die Sache Böhmens, man merkt aber doch, wie sie aus seiner Sorge für das Vaterland herausgewachsen sind. So wenn er den Einfluß der Juden bekämpft, oder wenn er in einer Art, die etwas an Giustis Glaubensbekenntnis zur allmächtigen Münze erinnert, ein Gebet an das alles vollbringende Geld anstimmt. „Dir folgen Venus und Bachus, von deinem Wink hängt alles Vergnügen ab, du gibst Freuden, schaffst Bündnisse usw. Ohne dich kann niemand auf der Welt gelehrt, heilig, gut, glücklich, weise genannt werden. Um dich dreht sich alles:

„*Summa datur (breviter) sacro reverentia nummo,
Omnia sub leges hic iubet ire suas.*“ —

Eine ähnliche Stellung wie das Vaterländische nimmt in seiner Dichtung die Religion ein. Obgleich Spuren einer ehemaligen Neigung zum Husittentum durchschimmern, und obgleich es an scharfen Worten gegen Alexander VI. und Julius II. nicht fehlt, zeigt Bohuslaus sich in der Hauptsache als ein gläubiger Sohn der Kirche. Ganz besonders innig ist sein Verhältnis zur Jungfrau Maria, und wiederholt schüttet er ihr in einer Weise sein Herz aus, die einen tiefen Blick in sein Inneres ermöglicht. Er fühlt sich von der Last der Sünden erdrückt, von der Schwere der Gefahren bedroht, sieht keine andere Zuflucht als die Himmelskönigin; und wie rückhaltlos er jede Faser seines Herzens bloßlegt, geht daraus hervor, daß er unter seinen Vergehungen auch die Lieblingsneigung aufzählt, die Beschäftigung mit dem klassischen Altertum: obgleich der individuelle Ausdruck für das stürmische Ringen der Seele noch nicht gefunden wird, das zugrunde liegende individuelle Gefühl ist bereits vorhanden; man merkt, wie er vergeblich versucht hat, durch die Lieblingsstudien die nagenden Qualen zu übertäuben, und wie er den Versuch aufgeben mußte: „Phöbus und Pallas können nicht die tötende Pest aus unseren Herzen vertreiben.“ Sowohl die vaterländischen wie die religiösen Gedichte haben überwiegend persönliche Färbung; sie sind aus

einer ganz besonderen Stimmung heraus entstanden und nur durch sie verständlich. Ähnlich verhält es sich mit den Stücken, in denen freundschaftliche Gefühle zu Worte kommen. Seine Beziehungen zu Adelmann, Sturnus, Balbus (vgl. S. 133) und anderen finden ihren Widerhall, und die lebendige Wärme dieser Freundschaftsgedichte, die sich Balbus gegenüber allerdings mit der Zeit erheblich abschwächt, überträgt sich gelegentlich auch auf die darin enthaltenen Naturbilder, während sonst seine Naturschilderungen wenig glücklich sind. Daß er für Natur und Umgebung nicht das richtige Auge besaß, geht auch daraus hervor, daß seine große Reise nach Palästina, Griechenland, Nordafrika verhältnismäßig wenig Spuren in seiner Dichtung zurückgelassen hat. Ein Gedicht an die vierzehn Nothelfer dankt für die auf der Reise gewährte Hilfe und geht dann recht schematisch die einzelnen Gefahren durch. Einigermaßen poetisch ist nur ein Ertragnis dieser Reise, die auf dem Wege zu den Ruinen von Troja verfaßte Elegie, und bezeichnend ist es, daß hier wieder mehr die persönliche Stimmung als der Eindruck des Geschauten festgehalten wird. Da führt er hübsch aus, wie alles ringsumher im Schlummer liegt, er allein ihn aber nicht finden kann, und er bittet die Musen, ihm den Schlaf zu senden.

An der Fähigkeit, das ihm Vorschwebende zu verkörpern, fehlt es nicht, aber die lebendige Anteilnahme muß ihm erst die Zunge lösen; dann entstehen wohl anschauliche Bilder, so z. B. der tote Matthias Corvinus, der, die bösen Absichten und Taten seines Lebens aufdeckend, sich selbst als gerecht Bestraften unter den Höllegeistern zeigt.

Die Hingabe des Bohuslaus an sein Heimatland Böhmen ist nicht so zu verstehen, als ob er ein Freund des Tschechentums gewesen wäre. Ganz im Gegenteil. Wohl nennt er die tschechischen Könige und Helden als würdige Gegenstände des Gesanges, wobei er nach italienischem Vorbilde die Macht des Sängers erhebt. Aber es erklärt sich doch nicht bloß aus dem Stolz des Humanisten, wenn er eine Übersetzung seiner Gedichte ins Tschechische unwillig ablehnt und dem Barbaren zuruft: „Du taugst mehr dazu, den Acker zu bauen als die Lyra zu schlagen.“ Er war vielmehr mit dem Herzen bei Deutschland, und der Stolz auf deutsche Art leuchtet wiederholt hervor, so bei dem begeisterten Preise der deutschen Leistungen und Erfindungen, so bei der Abwehr des italienischen Hochmuts.

Es entspricht dieser Sinnesweise, daß kaum bei einem Vertreter des älteren Humanismus die (im engeren Sinne) neulateinische Dichtung Deutschlands so vorbereitet ist wie bei Bohuslaus von Hassenstein. Insbesondere in den Freundschaftsgedichten und Trauergesängen (Epicedien) finden sich schon alle Züge, die in den gleichartigen Arbeiten der Neulateiner mit Regelmäßigkeit wiederkehren bis herunter zu den innerhalb dieser Gattungen dauernd verwendeten Bildern. Den aus Italien entlehnten Bestandteilen hat er zuerst die typische Form gegeben.

Drittes Kapitel.

Die humanistische Lyrik der Blütezeit.

Zwischen dem älteren Humanismus und der Blütezeit läßt sich eine feste chronologische Grenze nicht ziehen; vielfach berühren und durchdringen sich die beiden Perioden. Allein trotzdem sind die unterscheidenden Merkmale nicht zu verkennen. Bei den Vertretern der Blütezeit erscheint die humanistische Richtung schon vollständig ausgebildet, während sie sich bei Wimpfeling und dessen Freunden, ebenso wie im Kreise des Hegius erst allmählich aus der mittelalterlichen Umhüllung löst.

Gleichwohl konnte es nicht anders sein, als daß beide Abschnitte noch durch mancherlei Fäden miteinander verbunden waren. Das zeigt sich z. B. in den Dichtungen des großen Erasmus. Ihm muß daher in einer Darstellung der neulateinischen Lyrik eine ganz andere Stelle angewiesen werden als in der Geschichte des Humanismus. Wer die Entwicklung des humanistischen Geistes verfolgt, der wird in Erasmus den eigentlichen Vollender der neuen Gedankenwelt erblicken und ihm daher den Platz zuerkennen, der ihm als dem Zusammenfassenden und Abschließenden auf dem Höhepunkte des geistigen Werdeganges gebührt. Ganz anders ist dagegen Erasmus einzureihen, wenn er als lateinischer Dichter gewürdigt werden soll. Dann steht er nicht als der alles überragende Geist am Ende der Entwicklung, sondern er gehört den Anfängen an. Denn Erasmus' poetische Versuche weisen durchaus auf Hegius zurück; sie können nirgends die Verwandtschaft mit dem älteren Humanismus verleugnen, und wo sie einmal darüber hinausstreben, da vermögen sie keine selbständigen Töne anzuschlagen. Die seiner dichterischen Tätigkeit gezogenen Grenzen sind dem großen Manne auch nicht verborgen geblieben, sobald er selbst ein Eigner geworden war.

Denn in den Tagen der Meisterschaft erkannte Erasmus wohl, daß ihm die Dichterader versagt war; er hat daher mit tiefem Mißbehagen auf seine poetischen Jugendarbeiten geblickt und deren nüchterne, saft- und kraftlose Art so scharf wie möglich hervorgehoben. Allein die Literaturgeschichte darf trotzdem an diesen Versuchen nicht vorübergehn. Zwar hatte Erasmus recht, wenn er den geringen Grad der Selbständigkeit betonte; das ändert aber nichts an der Tatsache, daß sich auch in diesen Dichtungen die Entfaltung der Persönlichkeit erkennen läßt; und es hat einen eigenen Reiz zu beobachten, wie einzelne Keime der späteren Wirksamkeit in eine Form gekleidet sind, die der Verfasser dann als seinem Wesen nicht gemäß abgestreift hat. Freilich schöpft der Knabe mehr aus der literarischen Tradition als aus der Erfahrung. Noch in der Schule zu Deventer schreibt der Vierzehnjährige eine Ekloge: Pamphilus fleht vergebens um die Liebe der Galathea, die den Polyphem bevorzugt, und erzählt dem alten Damon die Geschichte von der Entstehung seiner Leidenschaft; eine Ode, in der ein Liebender über die verzehrende Liebesglut klagt, gehört wohl der gleichen Zeit an. Wenn unter Hinweis auf die schnelle Vergänglichkeit der Zeit das „*Carpe diem*“ eingeprägt wird, so hat man es sicher mit einer Wiederholung überkommener Wendungen zu tun. Die etwas altkluge Art, in der die Unvermeidbarkeit von Übel und Schmerz dargetan und als einziges Heilmittel die Geduld empfohlen wird, erweist sich ebenfalls als die Frucht didaktischer Lektüre. Dagegen leuchtet ein Schimmer des wirklichen Lebens auf, wo der neunzehnjährige Erasmus zusammen mit seinem Freunde Wilhelm Herman, der sich als lateinischer Dichter mit einem Odenbuche hervorgetan hat, die Wonnen des Frühlings besingt; die auch in anderen Gedichten sich aussprechende Freude an der Natur ringt freilich vergebens nach dem Ausdruck, zumal viel Prosaisches mit unterläuft. Wie allmählich das persönliche Empfinden unter der angelernten Form gleichsam hervorwächst, lehrt eine Ode des etwa Zwanzigjährigen. Sie führt das horazische „*non semper imbres nubibus hispidos*“ breit und nicht ungewandt aus, knüpft aber daran eine Klage über das eigene traurige Geschick; man geht wohl mit der Annahme nicht fehl, daß es sich um die Schmerzen handelt, die dem Durchbruch zum ureigenen Schaffen voranzugehen pflegen. Auf die Richtung von Erasmus' späterer Tätigkeit weist eine Ode, die von seinem Freund Cornelius Gerard

in dialogische Form gebracht ist. Erasmus und Cornelius klagen wechselweise über die Anfechtungen, die den klassischen Studien von ihren scholastischen Feinden zuteil werden, beschließen aber, sich dadurch nicht irre machen zu lassen; „das Pferd fühlt die Mücken nicht“. Am Schlusse erscheint der heilige Hieronymus in eigner Person, er billigt die klassische Form, wünscht aber, daß der Inhalt der heiligen Schrift entnommen wird, womit sich Cornelius einverstanden erklärt. Proben einer derartigen Poesie hat Erasmus mehrfach gegeben; er feiert in einer ungefähr hundert Strophen langen sapphischen Ode die Gottesmutter; ein anderes lyrisches, stark rhetorisch gefärbtes Gedicht behandelt die Wunderzeichen beim Tode Christi; episch werden Höllenfahrt und Auferstehung Christi dargestellt; hier malt Erasmus doch mit kräftigem Pinsel. Freilich ergreift uns der mittelalterliche Dichter mehr mit den schlichten Worten: „in die helle schein ein liecht“, aber auch Erasmus macht sich ein deutliches Bild, wenn er fragt: „was fühltest Du, Pluto, als Du solches sahst, wie schnaubtest Du, als Du den Tartarus in ungewohntem Lichte erglänzen sahst“? Und auch durch den Gegensatz wird eine eindringliche Wirkung erzielt: die Höllenschar stürzt sich erschreckt in einen Abgrund, während der Gottessohn in ruhigem Gange vorwärtsschreitet. —

So kritisch Erasmus diesen Jugendarbeiten gegenüberstand, und so wenig poetische Begabung er sich zutraute, so hat er doch auch in der späteren Zeit zuweilen nach der Leier gegriffen, ja er scheint auch eines der verachteten Gedichte seiner Frühzeit wieder hervorgeholt und neubearbeitet zu haben. Sein Lied auf die heilige Genovefa macht freilich den Eindruck, als wäre es unmittelbar aus dem darin geschilderten Erlebnis hervorgewachsen; in der Form, in der es jetzt vorliegt, stammt es jedoch aus späterer Zeit. Da erzählt Erasmus, daß ihn in Paris ein Fieber befiel, dem die Ärzte nicht zu steuern wußten; er wandte sich im Gebet an die heilige Genovefa und bat sie, ihn den Studien wieder zu geben, ohne die das Leben für ihn keine Süßigkeit habe. Als bald wich die Erkrankung, und der dann erscheinende Arzt konnte sich die Heilung nicht erklären. In die gleiche Zeit wie die Umarbeitung dieses Jugendwerkes, d. h. etwa in das erste oder beginnende zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, gehört eine Reihe von Gedichten, die sich im Stoff gelegentlich mit den Jugendarbeiten berühren. Sie sind mit Ausnahme von kleineren Stücken

fast ausschließlich in lyrischen Maßen verfaßt. Religiöse Gegenstände wiegen vor; der humanistische Freundesverkehr gibt zu poetischen Aussprachen Veranlassung; höfische Schmeichelei fehlt nicht ganz, aber auch der Ärger über die geringe Freigebigkeit eines Mäcens kommt zu Wort. Am unmittelbarsten wirken gelegentliche Stoßseufzer, so wenn er in der Krankheit einem Freunde gegenüber sich über sein Geschick beschwert, oder wenn der am Anfang der vierziger Jahre Stehende auf dem Weg nach Italien klagt, daß ihn das Greisenalter überfallen hat, daß seine Tage wie ein Traum dahingegangen sind, daß für die Menschen nicht wie für die Natur immer wieder ein neuer Lenz erscheint, — traurige Erwägungen, über die ihn schließlich nur die Hingabe an Christus tröstet.

Trotzdem für den Wissenden die Vorbereitung manches Gliedes in der Entwicklung des großen Mannes erkennbar ist, läßt sich doch im ganzen sagen, daß diese Gedichte weder die Grundzüge der Gesamttätigkeit noch die Eigenart des Erasmischen Geistes ahnen lassen. Kein einziger der weittragenden Gedanken klingt an, und niemand würde vermuten, daß der Verfasser des „Lobes der Narrheit“ das Gedicht über die heilige Genovefa geschrieben haben könnte, wenn man nicht etwa in der Geschichte von der wunderbaren Heilung einen versteckten ironischen Ton annehmen will, der freilich nicht erkennbar ist. Das Gewicht der Persönlichkeit des Erasmus verleiht unwillkürlich diesen in Nebenstunden hingeworfenen Kleinigkeiten eine Bedeutung, die ihnen an und für sich nicht zukommen würde.

Ähnlich wie die poetische Betätigung des Erasmus wurzelt auch die Lyrik Hermanns v. d. Busche in dem westfälisch-niederrheinischen Humanismus, und geistige wie persönliche Beziehungen verknüpfen ihn mit den Häuptern dieser Richtung. Es war Rudolf von Langen, der dem auf der Sassenburg 1468 geborenen, aus altadligem Westfalengeschlecht stammenden Busch in früher Jugend den entscheidenden Lebensweg vorgezeichnet hat. Durch ihn veranlaßt, besuchte Busch die Schule des Alexander Hegius in Deventer, wo er Murmellius nahetrat, ging dann nach Heidelberg, um Rudolf Agricola zu hören, und vollendete seine Ausbildung auf einer mit Langen gemeinsam unternommenen Reise nach Italien. Nach fünfjährigem italienischen Aufenthalt (bis 1491) begann er eine lebhaftere Werbetätigkeit in Deutschland; als Wanderprediger des Humanismus lehrte er an zahlreichen Uni-

versitäten, so in Leipzig, Wittenberg, Köln, hielt sich eine Zeitlang bei Erasmus auf und suchte für dessen Gedankenwelt zu wirken. Dann schloß er sich der Reformation an, wurde Professor in Marburg, aber zuletzt trieb es ihn wieder in die Heimat, wo er zu Dülmen 1534 gestorben ist. Eine unruhige, leidenschaftliche Persönlichkeit, in ihrem Ungestüm ebenso wenig wie Hutten die ritterliche Abkunft verleugnend, in der geistigen Haltung nicht durchweg sicher, aber nach kurzem Schwanken sich doch immer wieder zurechtfindend — so stellen sich die Grundzüge seines Wesens dar, die freilich in seiner Lyrik nicht restlos zum Ausdruck gelangen.

1491 erschien die erste Gedichtsammlung des damals am Anfange der Zwanziger Stehenden; schon der Titel weist daraufhin, daß ein Teil der darin vereinigten Arbeiten in Italien entstanden ist. Die meist elegischen Stücke berühren die verschiedensten Gebiete. Teils sind sie religiösen Inhalts; Anna, die Modeheilige, erhält in geschraubter Weise den Zoll der Andacht; ein Weihnachtshymnus baut sich auf dem Gegensatz zwischen Christi Macht und der Ärmlichkeit seiner Geburtsstätte auf; andere Gedichte besingen die Auferstehung, den h. Franziskus. Unmittelbares Leben atmen die Verse, in denen Busch der Jungfrau Maria seinen Dank dafür darbringt, daß sie ihn von der Pest befreit hat; da geht er aus sich heraus: er zieht einen ähnlichen Vorgang aus seiner Jugend herbei und findet für die gefeierte Himmelskönigin passende Bilder. Wie die religiösen, so fehlen auch die patriotischen Klänge nicht; in dem Preise Maximilians macht sich der bekannte Humanistenüberschwang geltend, doch führt ein Loblied auf des Kaisers Siege trotz seiner Kürze zu hübschen Wirkungen. Daß die Vergegenwärtigung der Natur Buschens Sache nicht war, lehren die Verse, in denen der Poet sich durch Frühlingshoffnung über den Druck der winterlichen Jahreszeit zu erheben sucht; auch die Frühlingsschilderung in dem Auferstehungshymnus bleibt im Schematischen stecken. Mehr liegen ihm allgemeine und moralische, namentlich paränetische Betrachtungen; er warnt vor Lastern, spornt zur Tugend, Frömmigkeit und wissenschaftlicher Bildung an. Trotz seiner jungen Jahre macht sich schon ein pessimistischer Zug geltend; wir hören seine Klagen über die Unbeständigkeit des Geschicks, über die Kürze und Beschwerden des menschlichen Daseins; und es scheint nicht recht zu Buschens stürmisch-impulsiver Weise zu stimmen,

wenn er als sein Ideal das Mittelmaß bezeichnet und ein Lob des stillen, zurückgezogenen Lebens anstimmt, das, zuerst ganz anmutend, dann durch eine Unmasse von Beispielen aus Natur, Mythologie und Geschichte entstellt wird. Es entspricht dem pessimistischen Anhauch, daß er auch mit seiner Zeit nicht zufrieden ist; namentlich kränkt ihn die herrschende Geringschätzung der Poesie; doch tröstet er sich damit, daß wenigstens Westfalen unverächtliche Dichter aufweist. Damit ist ein Grundzug seiner Natur angegeben, das Heimatsgefühl; es kommt auch in dieser Sammlung zum Ausdruck. Schön, wie in Italien dem Träumenden die anmutig beschriebene westfälische Landschaft erscheint; schön auch, wie Apollo ihn, der Rom wegen der Pest hat verlassen müssen und des großen Lehrers Pomponius Laetus entbehrt, zum Ersatz auf Rudolf von Langen hinweist, und wie nun ein überschwängliches, aber innerlich wahres Lob Langens angestimmt wird. Mit herzlicher Wärme, allerdings mit einem Übermaß klassischer Beispiele, bringt er auch anderwärts Langen den Tribut verehrender Dankbarkeit dar.

In der Tat bezeugen die Früchte dieser Frühzeit, daß Busch nicht vergebens Langens Einfluß erfahren hat: nach Form und Inhalt erinnert vieles an die Dichtweise des älteren Humanisten, und wenn Langen das Auftreten des von ihm geförderten Poeten enthusiastisch begrüßte, so mag die Überzeugung dabei mitgewirkt haben, daß er das ihm überlegene Talent gleichsam geistig aus der Taufe gehoben hatte. Noch mehr als in dem frühesten Werkchen wird man in Buschens zweiter Sammlung: „*Epigrammaton*“ (1498) an Langens Art gemahnt; stärker als in dem Erstlingswerk wiegt hier das Religiöse in Gedichten auf biblische Gestalten und Heilige vor. Aber auch das Heimatsgefühl kommt wieder zu Wort; schildernde Elemente, wie die Beschreibung der großen Rheinüberschwemmung und deren traurige Folgen, weisen ähnlichen Bestandteilen der ersten Sammlung gegenüber einen unverkennbaren Fortschritt auf.

Die religiöse Stimmung, die in dem zweiten Gedichtbuch beherrschend vorwaltet, gelangt um die Jahrhundertwende in einer liturgischen Dichtung zum Ausdruck, wie sie vor Busch Hegius und Langen, nach ihm Locher u. a. geliefert haben. In seinem „dreiteiligen Hecatostichon“: „Der überaus heilsame und fruchtbringende Psalter der göttlichen Jungfrau“ (1503) gibt Busch wie seine Vorgänger und Nachfolger eine Art Rosenkranz — so

nennt er das Gedicht später auch selbst —; die Geschichte der Jungfrau wird mit besonderer Berücksichtigung der Passion erzählt, Maria nach jedem Distichon begrüßt. Beigegebene lyrische Stücke setzen den Preis der Gottesmutter fort, indem sie in barocker Weise Metaphern für die Jungfrau aufhäufen oder mit horazischen Floskeln ihre Macht verkünden. — Stofflich steht dieser Weihegabe eine Reihe lyrischer Stücke nahe (1507), von Busch wieder als Epigramme bezeichnet. In mannigfachen Wendungen preist er hier die Gottesgebärerin und empfiehlt sich ihrer Gnade; aber trotz des Strebens, möglichst viel Glänzendes, Ungewöhnliches zu sagen, oder vielleicht gerade wegen dieses Strebens bleibt alles steif und unlebendig.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Hecatostichon findet auch Buschens allgemein-moralische, pessimistisch gefärbte Stimmung in der sapphischen Ode: „Die Notwendigkeit der Weltverachtung“ (*de mundo contemnendo*) ihren Niederschlag. Um über seine Stellung zum Irdischen keinen Zweifel zu lassen, beginnt er jede Strophe von der zweiten an mit den Worten „Ich verlache“ und zählt dann nacheinander die Annehmlichkeiten der Welt auf, die er mit verächtlichem Lachen beiseite schiebt, um ihnen gegenüber als einzigen wertvollen Besitz die Tugend und Kunst zu bezeichnen:

„*Mutat et carpit malefida sors haec
Gaudia, et quaedam minuit senectus,
Integer sanguis, bona forma cedunt
Omnia morti.
Sola non languet speciosa virtus,
Omnibus gemmis opibusque maior
Vivit et nunquam decus exolescit
Artis honestae.*“

An die beiden oben besprochenen Sammlungen schließt sich ein weiteres Gedichtbuch an, das „dritte Buch der Epigramme“ (1504). Auch diesmal gibt der Dichter keine eigentlichen Epigramme, sondern Lyrisches, das mit dem Epigramm meist nur die Kürze gemeinsam hat. Der üblen Humanistenart folgend, trägt auch er die Schmeicheleien nicht selten dick auf, ohne daß ein individueller Zug erkennbar wäre. Aber wo es ihm ans Herz greift, weiß er auch den entsprechenden Ton zu finden. So wenn er in zwei Gedichten der Fahrt eines Freundes im Geiste

folgt und seinen Schreck beim Empfange der Nachricht gegenwärtigt, daß der Reisende beinahe in die angeschwollene Mulde gestürzt wäre. — Mehr noch als in den andren Sammlungen kündigt sich der humanistische Standpunkt an: er wird durch Verse auf klassische Schriftsteller, auf italienische Humanisten, z. B. auf Buschens Lehrer Pomponius Laetus, Beroaldus d. Ä. sowie auf den übermäßig gepriesenen Baptista Mantuanus, bezeugt, neben denen die deutschen Vertreter der neuen Studien, Trithemius, Hegius, Agricola u. a. nicht vergessen werden. Auch der Unmut über die scholastischen Gegner findet seinen Widerhall. Der Grundstimmung des humanistischen Geistes entspricht der Stolz auf die Macht des Dichters; wiederholt kommt Busch darauf zurück, daß nur der Poet imstande sei, dem Irdischen Ewigkeitsdauer zu verleihen, und er hat diese Überzeugung in einem einzigen Distichon unübertrefflich zusammengefaßt:

*„Quod canimus, sanctis superum descendit ab astris,
Nil mortale sacri vatis ab ore venit.“*

Es stimmt zu diesem Hochgefühl, daß auch er für sich ein ähnliches Nachleben erwartet, wie es den großen Schriftstellern des Altertums zuteil geworden ist:

*„Est honor antiquis, et laus numeratur ab annis,
Nomen et auctori tempus et ora facit,
Et me fortassis crescet mea Musa sepulto,
Et post exequias vivet in orbe meas.“*

Mit dieser hohen Auffassung der Dichterwürde stand allerdings das Ansehen, das der Humanist genoß, nicht im Einklange. Daher denn auch die wiederholten Klagen über geringe Anerkennung. Das „thracische Land“ — der Ausdruck kehrt dann bei dem jungen Locher wieder — scheint ihm den Musen keine geeignete Stätte zu bieten; einem Freunde, der trotzdem in Deutschland die Leier ergreift, weissagt er das Schicksal des Orpheus, d. h. er prophezeit ihm, daß er von Feinden und Neidern zerrissen werden würde. Allein trotz dieser Anwandlungen behauptet schließlich die Poesie ihren Platz. In einem elegischen Gedichte macht er allerdings seinem Unmut rückhaltlos Luft; die Poesie erscheint ihm wie ein süßes Gift, das er begierig eingesogen und hochgeschätzt habe, um dann doch schmachvoll enttäuscht zu werden. Denn der erhoffte Lohn sei ausgeblieben. Die Rechtswissenschaft gewähre Reichtümer und Ehrenstellen, *„perpetuas sordes vana*

poesis habet.“ Aber da erscheint nun die Muse und kanzelt ihn in einem langen hexametrischen Gedicht derb ab, indem sie ihm zu Gemüte führt, daß die Poesie Besseres, Größeres als Schätze verbürge. Dabei fließen nach der Weise von Zeit und Richtung Poesie und Wissenschaft ineinander (Poesie der damals gebräuchliche Ausdruck für Humanismus); wie könne man, fragt die Muse, die Poesie verächtlich ein Gift nennen, da sie doch Aufschluß über die das Erdganze bewegenden Kräfte sowie über die Gesetze gewähre, die das Verhalten der Menschen zu einander regelten? Man sieht, wie es dem Poeten schließlich doch gelingt, durch das Bewußtsein von der Hoheit der Sache, in deren Dienst er sich gestellt hat, die augenblickliche Verstimmung zu überwinden.

Unwillkürlich drängt sich die Frage auf, ob denn in all den erwähnten Werken, die bis in die Mitte der dreißiger Jahre unseres Poeten führen, nicht auch die Liebe eine Rolle spielt. Dazu ist zu sagen, daß dies allerdings der Fall ist, aber im verneinenden Sinne. Wohl spielt Busch gelegentlich mit derbem Scherze auf Liebestreiche seiner Freunde an, wohl scheint er gegen Frauenschönheit nicht blind gewesen zu sein. Denn als er in einem Zusatzgedicht zu seiner später zu würdigenden Beschreibung Leipzigs die Mädchen der Pleißestadt feierte, wußte er die Reize der Leipziger Weiblichkeit ganz gut ins Licht zu setzen:

*„Auricolore caput redimitur crine, genarum
Candor inardescit, grato spectabilis igne
Fronsque supina nitet, sunt aemula lumina puris
Astrorum radiis, e quibus sine fine Cupido
Flammea tela iacit, redolentes mollia spirant
Ora rosas, unde Charites fragrantia nectunt
Serta comis, dentes per punica labra renident,
Lactea caucaseas imitantur colla pruinas,
Sunt laquei sermo, blandi sunt sacchara risus,
Et iucunda leves praebent incendia nutus.*

Allein meist sah Busch nur die Kehrseite der Schönheit. Daher vernimmt man schon in seinen ersten Epigrammen die Warnung vor den gefährlichen Netzen der Venus. Und diese, meist an die Jugend gerichteten Unkenrufe setzen sich in den späteren Sammlungen fort und werden im „dritten Buch der Epigramme“ zu einem ironischen „Lob der Venus“ verdichtet.

„Die Poeten“, so redet Busch die Göttin an, „haben dich mit vollen Backen gerühmt, höre jetzt auch, was wir zu deinem Lobe vorzubringen haben.“ Und dann beginnt er mit harten Wendungen und prosaischer Aneinanderreihung eine große Reihe von Fällen aus dem klassischen Altertum aufzuzählen, in denen die Liebe Verderben und Tod gebracht hat. — Um die Jugend von der Buhlerei auf würdigere Gegenstände zu lenken, benutzt er gleichwohl die Formen der erotischen Poesie, ähnlich wie die geistlichen Poeten ihren religiösen Gesängen weltliche Liebeslieder zugrunde legten. In ganz origineller Art läßt er auf diese Weise die Leipziger Studenten zu seiner Vorlesung ein:

*„Te mea musa vocat, iamiam studiosa iuventus,
Te vocat in thalamum nostra Thalia suum.
Ibit in amplexus, libabit et oscula blande
Nudaque monstrabit pectora tota tibi.
Ubera si tangas nive candidiora, recenti
Ardebis castae semper amore deae“*

Während in all den bisher genannten Epigrammensammlungen das Lyrische überwiegt, wird der Charakter des eigentlichen Epigramms in der vierten Sammlung wenigstens angestrebt. Das scheint schon der Titel darzutun, der von der Streitlust des Verfassers Zeugnis ablegt (*Oestrum seu novus Epigrammatum libellus* 1506). Busch tritt in diesem Büchlein den Feindseligkeiten des Rostocker Professors Tilman Heuerling entgegen, oder vielmehr, er drängt ihn aus der Angriffs- in die Verteidigungsstellung. Aber auch hier findet Busch den dem Epigramm entsprechenden Ton nicht; was er gibt, muß ebenfalls der Lyrik eingereiht werden, denn es sind Invektiven, meist allerdings in äußerlicher Art durchgeführt.

Die eigentliche Entwicklung Buschens scheint im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts abgeschlossen gewesen zu sein; das später Entstandene verändert das Gesamtbild nur wenig. Erwähnung verdienen zwei Elegieen, die der Pazifist Erasmus in seine „Klage“ des Friedens aufgenommen hat. Sie segeln durchaus im Erasmischen Fahrwasser; der Poet führt die Verwüstungen und Leiden des Krieges vor Augen und entwirft von dem Blühen und Gedeihen zu Friedenszeiten ein Bild, das allerdings ganz in prosaischer Aufzählung erstickt. In die gleiche Zeit wie diese Elegien fällt eine Ode (1516). Sie ist nicht mit Unrecht „Lossage

von Köln“ genannt worden. Schon in seinen Epigrammen von 1498 hatte Busch die Universität Köln wegen ihrer Verachtung der humanistischen Studien angegriffen; jetzt, nachdem er längere Zeit in Köln gewirkt und sich sogar mit den dortigen Vertretern der Scholastik tiefer eingelassen hatte, als dienlich war, vollzog er den endgültigen Bruch mit der rückständigen Bildungsstätte. In dem Aufbau ähnelt das Gedicht der Ode „über die Verachtung der Welt“; „alle Annehmlichkeiten des Daseins“, sagt der Dichter, „können mir einen Ort nicht liebmachen, in dem man die Wissenschaften gering schätzt.“ Und nun erfolgt, wie in der älteren Dichtung, eine Aufzählung dieser von der Welt gebotenen Freuden, die schließlich um der Hauptsache willen zurückgewiesen werden:

*„Meque concentus volucrum canorus,
Me rosae stipent violaeque molles,
Quidquid et florum creat omnis herba,
Quidquid odorum,
Si mihi desit tamen illud unum,
Cui vigor solum meus acquiescit,
Sceptra si dones, ibi flens gemensque
Esse recusem.“*

Von den mannigfachen kleineren Gelegenheitsdichtungen (im engeren Sinne), die in den ersten Sammlungen enthalten sind, war bereits die Rede. In späterer Zeit, d. h. in den Tagen, da die neulateinische Literatur sich ausbreitete, gewinnen deren Gepflogenheiten auf Busch ebenfalls Einfluß, und er greift bei dieser Abart auch zu umfangreichen Formen, so in einem Trauergesang auf Wilhelm von Nuenaar, den Vater des Humanisten Hermann von Nuenaar, wo das verwendete Maß der Hendekasyllaben dem Gegenstande nicht angemessen ist. Mit starken Ausrufen beklagt er da, z. T. in der Weise des Totentanzes, die Unausweichlichkeit des Todes, preist die Eigenschaften des Geschiedenen und zeigt ihn, von aller Erdenlast befreit, in den himmlischen Gefilden. Das zweite, elegische Epicedion gilt keinem Geringeren als Johannes Murmellius (1518). Der an diesem begangene Meuchelmord gibt zum Fluche gegen den Giftmischer und zu Anklagen der Götter Anlaß; dann wird eine viel zu sehr ins Allgemeine sich verlierende Charakteristik des Murmellius angestrebt und der Trost schließlich in dem Fortleben des Geistes und dem ewigen Nachruhm des Sängers gefunden. Busch war mit Murmellius befreundet, und gewiß wird

das Gefühl der Trauer echt gewesen sein. Aber es vermag sich dem überladenen Pomp der Darstellung gegenüber keinen Raum zu verschaffen.

Der Gelegenheitspoesie gehört schließlich noch das Werk an, mit dem der Poet Busch sich von seinen Lesern verabschiedet hat. Sein „Hypanticon“ (1520), zum Einzuge des neugewählten Bischofs von Speier, des Pfalzgrafen Georg, in seine Residenzstadt verfaßt, vielleicht durch Huttens Panegyricus auf Erzbischof Albrecht von Mainz angeregt, feiert den Erwählten in etwa zwölfhundert Hexametern. Asträa, die Göttin der Gerechtigkeit, ergreift zum Preise des Bischofs das Wort; dann folgt eine sinnfällige Schilderung des Einzugs; Asträa fordert die übrigen Tugenden zur Teilnahme an dem Zuge auf und mahnt die Musen, dem großen Ereignis durch ihren Gesang ewige Dauer zu verleihen. Namentlich in die erste Hälfte sind allgemein-moralische Betrachtungen nicht ohne Geschick eingewebt, und Lieblingsgedanken, wie Buschius' Widerwille gegen den Krieg, kehren wieder. Das Ganze, in gehobener Sprache und anschaulicher Darstellung, zeigt, daß die Kraft des Poeten noch keineswegs erschöpft war.

Ein großer, durchgehender Zug, wie er bei manchem minder begabten Neulateiner festzustellen ist, fehlt der Poesie unseres Humanisten. Sie erhält dadurch etwas Zerstückeltes. Vielleicht hängt es damit zusammen, daß es ihm offenbar schwer geworden ist, sich auch in der Form zu einer gewissen Abrundung durchzuringen. Sobald er sich an größere Aufgaben wagt, tritt leicht ein schematisch-aufzählendes Verfahren ein, das der poetischen Wirkung im Wege steht. Die Ansätze zu einer Arbeitsweise größeren Stils, wie sie im „Hypanticon“ vorliegen, sind vereinzelt geblieben. So wird man seine eigentliche Kraft nur in kleinen Augenblickseingebungen finden, bei denen die knappe Form ihn vor dem Herabsinken in die Prosa schützt.

Während Busch's Dichtung in dem westfälisch-niederländischen Kreise des älteren Humanismus wurzelte, ging Jakob Locher von dem oberrheinischen Zweige aus; er war ein Schüler Sebastian Brants und hat dessen „Narrenschiff“ durch seine lateinische Bearbeitung (1497) Weltruf verschafft. Aber wenn auch Brants Einfluß lange bei Locher nachwirkte, so erwiesen sich andere Anregungen noch als mächtiger. Der 1471 im schwäbischen Ehingen geborene Locher besuchte die Universitäten von Basel, Freiburg, Ingolstadt und Tübingen; in Ingolstadt wurde er Schüler

des Celtes, und dieser war es ohne Zweifel, der ihn für eine freiere Richtung gewann, so daß er später in einen Gegensatz zu dem ihm ursprünglich nahestehenden oberrheinischen Humanismus geriet. Während eines Aufenthaltes in Italien (1492 oder Anfang 93 bis Ende 93) genoß er in Bologna den Unterricht Beroaldus' d. Ä. Der Eindruck des in Italien Empfangenen war außerordentlich stark; insbesondere scheint Locher mit besonderem Eifer die lateinische Versliteratur der Italiener in sich aufgenommen zu haben; dem entspricht es, daß seine Lyrik mehr als die Buschens unter dem Einfluß der italienischen Poeten zweiten und dritten Ranges steht. In Freiburg wird er 1495 Professor, dann spätestens Anfang 1498 in Ingolstadt Celtes' Nachfolger, und hier gerät er mit seinem Kollegen Zingel über die Schätzung der antiken Klassiker in einen Streit, der ihn schließlich zwingt, Ingolstadt mit Freiburg zu vertauschen, wo er aber 1506 wegen der Heftigkeit seiner Polemik ebenfalls weichen muß. Der freiere Standpunkt, den er den heidnischen Dichtern gegenüber einnahm, hatte ihn unterdessen auch mit Wimpfeling und dessen Anhang entzweit; in einer erbitterten Streitschrift stellte er seine Gegner wegen ihrer Halbheit bloß. Diese Schrift verfaßte er in Ingolstadt, wohin er nach Zingels Tode wieder berufen wurde, und wo er 1528 gestorben ist. Ein wilder, unbändiger Geselle, der seinen literarischen Feinden gegenüber auch das Faustrecht nicht verschmähte, wie er denn Matthias Ringmann in heimtückischer Weise überfiel (vgl. S. 384)! Aber ähnlich wie bei Busch, klingen gerade diese Züge seines Wesens in seiner Lyrik nicht wieder.

Wahrscheinlich noch dem italienischen Aufenthalte gehören die einzigen Liebesgedichte Lochers an, fünf Elegien, für deren Vermehrung man gern manche anderen Stücke eintauschen möchte. Sie erwecken den Eindruck, als ob es sich bei der besungenen Geliebten nicht um ein bloßes Phantasiegebilde handle; aber daran wird nicht zu zweifeln sein, daß neben dem lebenden auch ein literarisches Urbild wirksam gewesen ist. Denn Lochers Liebeslyrik knüpft ersichtlich an die entsprechenden Versuche seines Lehrers Philipp Beroaldus d. Ä. an, und insbesondere hat ihn das in Deutschland so vielfach nachgeahmte Gedicht „Panthias Kuß“ beeinflusst. Auch bei ihm führt die Geliebte den Namen Panthia; aber deutlicher offenbart sich die Abhängigkeit noch in zahlreichen Einzelheiten, so namentlich in der zweiten Elegie, wo Panthias Schönheit teils durch Beschreibung, teils

durch Vergleiche aus dem Altertum nahegebracht werden soll. In einzelnen leidenschaftlichen Ausbrüchen wächst Locher allerdings über sein Muster hinaus, so wenn er die Allgewalt der Liebe zu schildern sucht, so wenn er seine Treue beteuert, wenn er die Geliebte um Erhörung anfleht (El. IV):

*„Quid mihi divitiae prosunt, quid copia rerum,
Fulva vel aurigeri quid iuvat unda Tagi?
Optarem potius gracilem tractare puellam
Languidaque in molli ponere membra thoro.
Has puto delicias, haec est perfecta voluptas,
Dum fovet amplexu dulcis amica virum.
Quod metuis famam vulgi turbata malignam,
Nil agis, incassum verba benigna teris.
Huc pudor accessit facti, tamen ille nocebit
Nil tibi, nam semper mens tua casta fuit.“*

Selbständig wie die Ausführung mancher Einzelzüge scheint die auch in den anderen Elegien auftauchende Mahnung zu sein, daß die Geliebte Nachrede und Geschwätz des Pöbels verachten solle. Aber im ganzen läßt sich allerdings die Anlehnung nicht verkennen, und der Liebeswahnsinn wird allzustark durch das literarische Vorbild gegängelt.

Erscheint Locher in seiner Liebeslyrik überwiegend als Nachahmer, so weist seine individuelle Dichtung eigne Züge auf. Dafür sprechen schon die Erzeugnisse seiner Frühzeit. Ein besonderer Ton erklingt bereits in dem Bekenntnis des etwa Fünfundzwanzigjährigen, daß ihm nur eine bescheidene Dichtergabe verliehen sei; und noch stärker macht sich dieser Ton geltend, wenn Freundschaftsempfindungen und Sehnsuchtsstimmen laut werden. Als er von Italien nach Deutschland zurückkehrte, fror ihn daheim nach der Sonne Welschlands, und er vermißte schmerzlich den Verkehr mit den bisherigen Genossen. Alles, was ihn in dieser Lage bedrückte, vertraute er dem elegischen Verse an und wußte so wirklich den Kummer über die Trennung von seinem Herzensfreunde, der Trauer über das Versagen der Dichterader inmitten einer barbarischen Umwelt bewegende Worte zu leihen:

*„Est extincta mei penitus scintilla furoris
Quo placui Latiis Felsineisque viris,
Terram mutavi Latiam caelumque disertum,
Eloquii sub quo flumina larga fluunt.*

*Ah, careo studii sociis invitus amoenis
 Et te praecipue, qui mihi carus eras.
 Inter Teutonicos cogor versare colonos
 Atque deas cantu sollicitare novem . . .“*

Auch wenn er später (vor 1513) den Überirdischen seine Wünsche für die künftige Gestaltung seines Lebens vorträgt, wirkt er durch Schlichtheit des Gefühls, die sich in dem ungesuchten, ungewungenen Ausdruck widerspiegelt:

*„Pauca rogo, superi, modicos audite precatus;
 Si peto, quod fas est, sint rata vota mihi.
 Christicolis semper faveam, sim cultor ad aras
 Assiduus, florens corpore, mente vicens,
 Et labor in studio mereatur praemia noster
 Digna, bonis prosit erudiatque rudes.
 Sit mihi turpisono sine crimine vita fidesque,
 Sit sincera mihi, sit moderatus honor.
 Concolor et passim celebret me fama per urbes,
 In quibus ingenii stant monumenta mei.
 Sit mea paupertas servili libera nexu
 Fenoris et careat ambitione mala.
 Sit mihi fortunae patientia firma malignae,
 Sit spes in caelum, cetera fluxa putem.“*

Ähnliche Unmittelbarkeit des Empfindens eignet auch einzelnen Erzeugnissen seiner späteren Lebensjahre. So namentlich den Anfangszeilen des Gedichtes, das dazu bestimmt war, dem tief empfundenen Dankesgefühl für seine italienischen und deutschen Lehrer Ausdruck zu geben. (Vor dem „*Fulgentius Placiades*“ 1521, ebenso wie die im Folgenden besprochenen Stücke.) Der Grundzug dieser individuellen Lyrik wird durch die Verwendung mythologischer Bestandteile nur scheinbar beeinträchtigt. Dafür spricht z. B. die Schilderung seiner Genesung nach langer Krankheit. Im Halbschlafe sieht er den gestirnten Himmel sowie die Halle der Götter, und in ihr Jupiter in all seiner Pracht, wie er Lachesis befiehlt, den Lebensfaden des Poeten nicht abzuschneiden, da er noch lange Zeit leben solle. Dann läßt Jupiter durch Merkur den Phoebus-Paeon rufen und fordert ihn auf, durch heilkräftige Kräuter die Krankheit zu vertreiben, damit dem Poeten die alte Kraft des Forschens und Dichtens wiederkehre. Nun ermuntert sich der Dichter, aber die Erscheinung bleibt in

ihm haften; er ergreift Feder und Papier und vertraut den kunstlosen Versen alles an, was er in der Nacht erlebt. Des unmittelbar empfundenen Gehaltes einer leisen Lyrik entbehrt auch Lochers Polemik nicht, so derb sie sich zuweilen geberdet. In einer Invektive mahnt er seine Thalia und deren Musenschwestern, sich nicht in die laute Öffentlichkeit hinauszuwagen, damit sie nicht einem ihm feindlichen Kritikaster in die Hände fielen. Zuletzt wird dieser literarische Gegner überdeutlich gezeichnet und dadurch die Stimmung gestört; aber in der ersten Hälfte ersteht lebendig das Bild der in stiller, glückseliger Zurückgezogenheit, fern von dem Lärm der haßerfüllten Welt ihrer Bestimmung lebenden Kamönen:

*„Nunc lambunt roseis genis fluenta,
Quae fons largifluo scatens canali
Effundit calidum rigans sacellum.
Nunc et flexibili gradu choreas
Festiva celebrant procacitate.
Nunc lusus recitant iocosque bellos,
Nugas, seria, fabulas boatu
Confictas tragico, simul popentum
Heroum miseros gravesque casus
Fatim purpureis canunt labellis.“*

Weit weniger als in seinen individuellen Dichtungen gelingt es Locher in der religiösen Lyrik Eignes zu bieten. Wie Busch, so tritt auch er frühzeitig mit liturgischen Arbeiten hervor; sein „Rosenkranz der himmlischen Schar“ (1499) wendet sich nacheinander in elegischen Gedichten mit Verehrung und Bitten an die einzelnen Gegenstände der Andacht; nur selten fällt dabei ein poetisches Wort. Trocken und prosaisch bleibt Locher auch meist in seinen Gedichten auf Heilige. Eine vernehmbare Anteilnahme des Gemütes macht sich eigentlich nur einmal geltend. Die später zu würdigende Satire, in der Locher den Hauptschlag gegen Scholastik und rückständigen Humanismus führte (1506), enthält ein Gebet; indem der Dichter den Leiter der Himmel als den Urquell alles Guten feiert, bittet er ihn um die Gabe der Rede; er will diese Gabe nicht von den Weihestätten der Griechen, sondern nur von Gott erflehen, ohne den auch Plato und Cicero nicht zu Ehren gekommen sein würden. Wenn er hier betet: „*Da munera linguae Intemerata meae*“, so rückt die Einfachheit

des Ausdrucks diesen Herzenserguß in die unmittelbarste Nähe der individuellen Dichtung; im übrigen aber weist sein Schaffen auf religiösem Gebiete wenig Anziehendes auf; auch ein für die unbefleckte Empfängnis eintretender überschwänglicher Marien-Hymnus macht davon keine Ausnahme.

Ähnlich verhält es sich mit der vaterländischen Lyrik. Die allgemeine Begeisterung der Humanisten für Maximilian teilte auch Locher; sie wurde noch durch die Tatsache verstärkt, daß der Kaiser ihm den Lorbeer verliehen hatte. Nach seiner Dichterkrönung und mit unmittelbarer Beziehung auf sie verfaßte Locher seine „Panegyriken an den König“ (1497). Sie handeln in einer großen Reihe von Elegien erst Abstammung, Würde und Kriegstüchtigkeit, dann alle anderen Eigenschaften Maximilians ab. Trotz des Begeisterungstaumels, in den sich der Poet hineinredet, bleibt der Ton merkwürdig nüchtern, und die Aufzählung der antiken Helden, die an Tapferkeit hinter dem Kaiser zurückstehen müssen, trägt nicht dazu bei, das Ganze lebenswahrer zu machen. Auch die Sprache hat etwas Saft- und Kraftloses; in dieser Beziehung steht eine spätere Verherrlichung Maximilians (1510) ungleich höher. Am Schlusse der „Panegyriken“ von 1497 mahnt Locher, wie sein Lehrer Brant, die deutschen Fürsten, Maximilian in seinen Bemühungen um die deutsche Kaiserkrone zu unterstützen. Ganz ähnliche Mahnworte hat er 24 Jahre später (1521) an die Fürsten gerichtet, um sie in dem Kriege Karls V. mit Franz I. zu tätiger Hilfe anzutreiben; er hat zugleich Karl selbst zum Kampfe angefeuert und sich aufs heftigste gegen die Deutschen gewendet, die im Dienste der Fremden ihr eigenes Vaterland um schnöden Gewinns willen bekämpften. Schon zwei Jahre vor diesem Mahn- und Weckruf (1519) stimmte Locher anläßlich der Wahl Karls einen Lobgesang auf den jungen Kaiser an. Inhaltlich unterscheidet sich der Hymnus in seinen allgemeinen Redewendungen wenig von den Panegyriken auf Maximilian. Wenn aber der Eindruck diesmal erheblich stärker ist, so liegt das an der knapper zusammengefaßten Form. Diese hat ihre eigene Geschichte. In Bologna hatte Locher sich hauptsächlich an Beroaldus angeschlossen. Aber unzweifelhaft hat er den damals ebenfalls in Bologna lehrenden Codrus Urceus oft gesehen, wohl auch gelegentlich gehört und seine Gedichte kennengelernt. Namentlich das von Codrus Urceus für seine Homergesellschaft gedichtete Reimlied wird unter den Bologneser Studenten ver-

breitet gewesen und so auch Locher bekannt geworden sein. Jetzt, 26 Jahre nach seinem Bologneser Aufenthalt, griff Locher auf Codrus' rhythmischen Sang zurück, der es ihm wohl durch seine Eindringlichkeit angetan hatte. Unmöglich läßt sich das Vorbild verkennen, wenn man die folgende Strophe des Codrus neben einen Teil von Lochers Gedicht hält:

Codrus Urceus:
Si potastis, iam levate
Et crateras coronate,
Ut bibatis iterum!
Jo, io!

Locher:
Veni, rex desiderate,
Multis votis exoptate,
Veni, coronaberis.
Jo, io.
Te iuventus nunc armata,
Te senectus et togata
Praestolatur avide.
Jo, io.
Aetas omnis gratulatur,
Omnis sexus incundatur
Solo tuo nomine.
Jo, io.

Auch unter den übrigen lyrischen und halblyrischen Versuchen Lochers findet sich manches, namentlich stofflich Bemerkenswerte. Der Poet reiht sich wenigstens einmal den Gegnern des päpstlichen Hofes ein; seiner epischen Beschreibung der Tiberüberschwemmung von 1495 läßt er eine kleine Elegie folgen, die in heftigen Worten die altchristlichen Zustände der späteren Ausartung entgegenhält. Andere Gedichte predigen, z. T. in merkwürdigen, halbdramatischen Einkleidungen die Unvermeidlichkeit des Todes. Ein „Lob der Armut“ führt die Armut selbstredend ein; unter Hinweis auf mannigfache Beispiele aus dem klassischen Altertum stellt sie sich als Mutter aller Tugenden vor. Recht seltsam mutet das elegische Epiodion: „Der Tod Plutos und der übrigen falschen Götter“ an; da will der Poet

dartun, daß mit dem Sturz des Heidentums das goldene Zeitalter angebrochen sei, und er entwirft ein Idealbild der Sitten seines Jahrhunderts, das auf die wunderlichste Weise von den bestehenden Verhältnissen absticht; man möchte mit dem vortrefflichen Biographen Lochers an Ironie glauben, wenn es nicht doch wahrscheinlicher wäre, daß auch hier der Überschwang den Poeten die traurige Wirklichkeit ganz vergessen läßt. Daß dem Dichter auch das Scherzhafte gelingt, zeigen einige Stücke, in denen er die ihm oft vorgeworfene Barttracht verteidigt. Als eine Art Schulübung kann man seinen Versuch einer Heroide betrachten, in der Ausführung etwa mit Calcagninis gleichartigen Dichtungen übereinstimmend: Orestes richtet die ihm entführte Hermione mit abgeschmackten Trostgründen auf, er verheißt ihr die Freiheit und Bestrafung des Räubers.

Das Fortschreitende bei Locher wird in den Ansätzen zu individueller Lyrik zu suchen sein. Merkwürdig freilich, daß der unbändige Geselle eine Anlage zur Darstellung weicher und zarter Empfindungen hatte. Eine planmäßige Steigerung dieser Fähigkeit fand allerdings nicht statt, aber sie ist wenigstens nicht verloren gegangen. Während diese Neigung zur Stimmungslyrik ungefähr auf gleicher Höhe bleibt, haben sich Sprache und Vers dagegen im Laufe der Tätigkeit ersichtlich gehoben.

„Die Zierde des deutschen Landes, der meinen Mund mit dem Musenquell genetzt hat“, so wird Locher von einem begeisterten Zeitgenossen genannt, dem Nördlinger Konrad Reitter, von 1509—40 Abt zu Kaisersheim. Reitter war ein eifriger Anhänger des Humanismus und stand außer mit Locher auch mit Celtes und Werner von Themar in Verbindung. Aber trotz seines humanistischen Strebens finden sich bei ihm doch noch Überbleibsel mittelalterlicher Art, und man müßte ihn zu den Übergangserscheinungen rechnen, wenn nicht das Fortschreitende überwöge. Seine merkwürdige Gedichtsammlung: „Mortilogus“ (1508) enthält eine Reihe von religiösen Gedichten in verschiedenen Versmaßen. An die Jungfrau Maria ergeht die Bitte der gallischen Krankheit zu steuern, wobei für den an dem gleichen Übel leidenden Locher besondere Fürsprache eingelegt wird. Allein das sind nur die Vorklänge: die eigentliche Absicht des Dichters ist es, den Unbestand alles Irdischen und die Unvermeidlichkeit des Todes einzuprägen. Ganz volksmäßig wird aber auch der Tod, der hier als Frau auftritt, um seiner Unbarmherzigkeit willen

angeklagt. Als das einzig Bleibende innerhalb des Wandels der Dinge erscheint dem Poeten die Tugend, als die einzige Zuflucht Christus. Er führt, wie Brant, Locher u. a. den Sünder unter das am Wege stehende Kreuz und hält ihm die Leiden Cristi vor. So schwer er aber die Macht des Todes empfindet, so sucht er sich doch über ihn zu erheben: in einem Gespräch richtet er seinen Bruder, der sich über den Tod der Mutter nicht zufrieden geben kann, mit allerhand Trostgründen auf. — Der Sprache haftet noch viel Schwerfälliges an; schlecht und recht baut der biedere Mönch seine Hexameter, Distichen, Choliamben und sapphischen Verse; auch den Reim verwendet er gelegentlich, wobei *amnis* auf *annis* gereimt wird:

„*Parcite, mortales, subitis jam fidere rebus,
Quaeque solent homines vanis deludere spebus.
O quam fallaces sunt mundi res et honores,
Blanditiae, vires, opulentia, regna, favores.*“

Im Sinne des älteren Humanismus, etwa Wimpfelings rühmt Reitter das Kloster als sicheren Zufluchtsort, und wieder wie Wimpfeling stellt er die christliche Dichtung hoch über die heidnische:

„*Luserunt veteres spurcissima carmina vates,
Scribere quos traxit foedus amor Veneris,
Numina praetendunt vana et portenta deorum
Et Jovis et Martis falicferique senis.*“

Diese Stellungnahme hindert ihn nun allerdings nicht, seine Verse, auch an unpassenden Orten, mit klassischen Beispielen herauszustaffieren und wunderliche Centos anzubringen, während es wohl zu seiner Sinnesart paßt, daß er zum Beweis für die Vergänglichkeit aller Erdenpracht gerade die homerischen Gestalten herbeizieht. —

Wie im Osten der noch zu besprechende Benediktus Chelidonius, so bietet im Westen Konrad Reitter ein gutes Beispiel für die Einwirkung der humanistischen Poesie auf die klösterliche Welt; daß der so zustandegekommenen Mischung auch ein volkstümlicher Einschlag nicht fehlt, verleiht ihr einen besonderen Reiz.

Während sich Jakob Locher nach seiner Rückkehr aus Italien unter seinen schwäbischen Landsleuten mehr als unbehaglich fühlte, ist der Schwabe Heinrich Bebel allezeit ein Freund hei-

mischer Art und Sitte geblieben. Als Sohn eines bäuerlichen Verwalters in der Nähe von Justingen auf der rauhen Alb 1472 geboren, studiert er seit 1492 in Krakau unter Laurentius Corvinus, wird dann, wie Locher, in Basel Schüler Sebastian Brants und begibt sich schließlich nach Tübingen, wo er um die Wende von 1496 und 97 die Professur der Beredsamkeit und Poesie erhält. In diesem Amte hat er mehr als zwei Jahrzehnte eine fruchtbare Wirksamkeit ausgeübt, als anerkannter Führer der Tübinger Humanisten die Ideale der neuen Geisteswelt hegend und verteidigend. Daß er, der Sohn des Volkes, den volkstümlichen Zug nie verleugnet hat, wird noch zu zeigen sein.

Bebels dichterische Leistungen lassen sich seit den neunziger Jahren verfolgen, d. h. seit seinem Studienaufenthalt in Krakau 1492. Vergleicht man das damals Geschaffene mit den poetischen Beiträgen zu den späteren Sammlungen seiner Werke, so spürt man freilich in der Wortwahl sowie in der Handhabung des Versmaßes ein Aufsteigen der Gewandtheit, aber im ganzen kann doch von einer wirklichen Entwicklung nur bei den vaterländischen Klängen die Rede sein. Es erscheint daher am zweckmäßigsten, die Betrachtung nicht nach der zeitlichen Reihenfolge, sondern nach den Stoffgebieten vorzunehmen. Bebel nennt sich selbst einen „mittelmäßigen Dichter“ (*tenuis poeta*), nicht die Bremse des Phöbus, sondern der eigene Geist entzünde in ihm die Künstlerglut. Nur sehr wenig merkt man von diesem Geiste bei den religiösen Dichtungen: seine sapphischen Oden an die Jungfrau und verschiedene Heilige sind unlebendig; und nur gelegentlich (in der Ode an den Apostel Thomas) weckt der Hinweis auf ein persönliches Erlebnis größere Teilnahme. Stärker wird der Eindruck überhaupt, wo die religiösen Empfindungen durch die Schilderung wirklichen Geschehens gestützt werden, so wenn er beispielsweise (1502) der Jungfrau seinen Dank dafür darbringt, daß sie ihm gestattet hat, durch süßen, die Menschen erheiternden Gesang die drückenden Sorgen zu verscheuchen. Ähnlich verhält es sich, wenn er Maria um Beendigung der Pest, um Bessänftigung des erzürnten Gottvaters anfleht. Die Pest selbst schildert er auf das heftigste, weil sie auch ein schönes Mädchen nicht verschont hat. Ähnliche Vorkommnisse waren es wohl, die ihn veranlaßten, die Menschen warnend an Tod und Vergänglichkeit zu erinnern. Wie stark das Übel in allen irdischen Verhältnissen überwiegt, setzt er auseinander, ebenso wie in den vorigen

Gedichten im elegischen Maß. Und es hängt wohl mit diesen Gedankengängen zusammen, wenn er in einer anderen elegischen Betrachtung den Fragen der Theodicee nachsinnt und gerade darin Trost findet, daß nicht alle Lebensgüter einem zuteil werden: wer geistige Gaben besitzt, der kann daher auf die häßlichen Schätze keinen Anspruch erheben. In das Gebiet des Religiösen oder besser des Kirchlichen gehören mahnende Worte, die durchaus den Charakter der Reformwünsche des Humanismus tragen: der Priester soll den weltlichen Vergnügungen entsagen, nur nach Tugend und Weisheit streben und alles wegwerfen, was ihn vom Studium der heiligen Schrift abziehen könnte.

Die erotische Poesie nimmt bei Bebel nur einen verhältnismäßig geringen Raum ein; doch reichen die Zeugnisse aus, um den Zusammenhang mit der gleichartigen italienischen Lyrik erkennen zu lassen. Der Vermittler zwischen unserem Poeten und den Italienern war wohl Laurentius Corvinus. Es erinnert an die Art des Balbus, wenn unser Dichter sich in unverhüllt zotiger Weise darüber beklagt, daß ohne Geld bei den Mädchen nichts auszurichten sei, wobei der humanistische Pedant sich in der Bemerkung nicht verleugnet, auch die Gelehrsamkeit nütze dem Liebhaber nichts: „*Plato sis doctissimus ipse, Si careas nummis, cogeris ire foras.*“ In der Weise des Tageliedes klagt eine sapphische Ode den Morgenstern an, weil er das Licht des Tages heraufführt und dem nächtlichen Glück der Liebenden ein Ende macht. Auch von scheinbar fernerliegenden Gegenständen aus wird zuweilen der Weg zur Erotik gefunden. So in einer, „Lob des Bacchus“ überschriebenen sapphischen Ode, die noch der Krakauer Frühzeit angehört. Da wird Bacchus als der Wohltäter und schließlich auch als der Tröster der unglücklichen Liebhaber gepriesen; der Dichter erhofft ebenfalls von ihm Hilfe. Denn ihn quält die Sehnsucht nach seinem schwäbischen Mädchen; das kalte Sarmatenland kann seine Glut nicht löschen, die literarischen Denkmäler der Alten seine Wunden nicht heilen:

„*Post licet plaustri gelidos triones,
Post domos solis fugias utrasque,
Quo velis pergas, amor inquietus
Usque sequetur.*“

Ein von den Italienern so vielfach gewandeltes Motiv liegt einer Elegie aus dem Jahre 1504 zugrunde: unter dem Hinweis auf die

Vergänglichkeit ihrer Reize mahnt der Dichter die Geliebte zur Ausnutzung der Jugend; durch mancherlei Naturbilder werden, ebenfalls wie bei den Italienern, die mahnenden Worte unterstützt.

In seinem Element befindet sich Bebel, wo er, der Grundtendenz des deutschen Humanismus folgend, vaterländische Töne anschlägt. Wie alle Humanisten ist auch er ein begeisterter Verehrer Maximilians I., und seine Poesie stellt sich in den Dienst der Verherrlichung des ritterlichen Kaisers, dessen Verkleinerer er heftig angreift. Die überaus bescheidenen Lorbeern, die Maximilian angeblich in dem Streit mit Böhmen gepflückt hatte, geben unserem Dichter wie anderen Humanisten Gelegenheit, ein begeistertes Preislied anzustimmen (Herbst 1504). In kräftiger Sprache ruft er die Deutschen auf, den durch Maximilians „Sieg“ geschaffenen günstigen Augenblick zu benutzen und die Feinde des Reiches wie des Glaubens niederzuwerfen; dann folgt eine ganz lebhaftere Vergegenwärtigung der Schlacht, und mit erneuten Mahnworten gelangt der Poet zum Abschluß. Dem Siegesjubiläum leiht auch eine Ekloge Ausdruck; sie weist ansprechende Züge auf: Lycidas kehrt aus Regensburg zurück, wo er Birnen und Käse verkaufen wollte, und berichtet ganz anschaulich dem Hirten Faustus, welche Freude die Siegesnachricht in Regensburg erregt habe. Die gehobene Stimmung teilt sich auch den Hirten mit; sie lassen frohe Gesänge erschallen, die zuletzt in einem, freilich etwas schematischen Preisliede auf den Frieden gipfeln. — Aber nicht immer schlug der Dichter so frohe Töne an. In einer Elegie läßt er Germania zu ihren Kindern sprechen: sie beklagt die Deutschland zerfleischenden Fehden und Bürgerkriege; sie verlangt, daß die in kleinlichem Hader vergeudeteten Kräfte für den Kampf gegen die Türken nutzbar gemacht würden, und sie hält den entarteten Sprößlingen die kriegerischen Taten der Ahnen warnend, anspornend vor. Ähnlich eingekleidet ist eine Aufforderung des Poeten an sein Vaterland, Mailand von den Franzosen zu befreien. Der wenig ehrenvolle Handel Maximilians mit Venedig gibt Bebel gleichfalls zweimal Gelegenheit, Germania eine zürnende, mahnende Ansprache in den Mund zu legen. Auch die württembergischen Verhältnisse bieten dem wackeren Schwaben dichterischen Stoff. Zwar seine „Lieder vom Lob Eberhards“ im Bart (1496) werfen allzustark mit der Wurst nach der Speckseite; die Absicht des Poeten, den Fürsten für sich günstig zu stimmen, steht der Wirkung im Wege. Aber

als der berufene Ulrich von Württemberg 1503 sechzehnjährig die selbständige Herrschaft antrat, und die alte Weissagung laut wurde: „Wehe dem Lande, dessen König ein Kind ist“ — da ließ Bebel den jungen Fürsten selbst sprechen und sich gegen solche Voreingenommenheit mit allgemeinen Gründen und mit Beispielen aus dem Altertum verteidigen.

Ohne die Schulgeschmäcklein, wie sie die nachahmende Poesie mit sich bringt, geht es auch in diesen Gesängen nicht ab. Allein man spürt doch, wie die Liebe zum Vaterlande und zur engeren Heimat dem Dichter die Kraft steigert. Seine Seele ist von dem voll, was er künden will.

Die Form der Ekloge, die Bebel nicht ohne Geschick zur Trägerin nationaler Empfindungen macht, hatte er schon vordem in den Dienst anderer Zwecke gestellt. Er suchte in ihr den Gesamtgehalt der Geistesrichtung zu verkörpern, der er angehörte. Seine Ekloge „gegen die Tadler der Humanitätsstudien“ entstammt seinen jüngeren Jahren; sie ist 1495 geschrieben worden und zeichnet sich durch außerordentlichen Umfang aus. Der deutschschwäbische Verfasser führt sich selbst unter dem Namen Eulogus ein (der Wohlredende; entsprechend dem Wert, den die Humanisten auf die Eloquenz legten). Er kehrt, griechisch-lateinischer Weisheit voll, aus Griechenland zurück, um das dort Erworbene für das Vaterland nutzbar zu machen. Da trifft er einen in der Heimat zurückgebliebenen Hirten, Battus, den Vertreter der alten scholastischen Gelehrsamkeit, und es kommt zu einem langen Gespräch, aus dem sich die Rückständigkeit des Abgelebten, das Zukunftverheißende der neuauftretenden Richtung ergibt. Daß bei einem solchen Gegenstande von der Wahrung der pastoralen Form nicht die Rede sein kann, leuchtet ein; während in der patriotischen Ekloge das Hirtenkostüm den dargestellten Vorgängen angemessen ist, erscheint es hier als ein äußerlicher, nur am Anfang beibehaltener Notbehelf. Bei der Durchführung des Wettstreites kommt nun freilich nicht viel Poetisches heraus. Allein mit der Schwerfälligkeit des Ganzen versöhnt doch einigermaßen die freudige Hingabe an die neue Geistesrichtung; diese Stimmung beseelt einige von Bebel entworfene Bilder: das Bild der Muse als der Bezähmerin wilder Sitten, die den Menschen zum Menschen gesellt, und das Bild des humanistischen Poeten, der, in selbstgewählter Dürftigkeit, unbekümmert um vergängliche Schätze, lediglich den höch-

sten Gütern des Geistes nachstrebt. Freilich wird man sowohl von diesem wie von anderen für den Humanismus und gegen dessen Feinde parteinehmenden Gedichten Bebel's sagen müssen, daß sie ihren Stoff nicht so eindringlich zu verkörpern wissen wie die vaterländischen. Sicher war der Dichter in beiden Fällen mit dem ganzen Herzen bei der Sache. Aber die Hingabe an das Vaterland löst dem Poeten leichter die Zunge als die Begeisterung für eine wissenschaftliche Richtung.

Anziehender als da, wo er die Humanitätsstudien verteidigt, erscheint Bebel in persönlichen Bekenntnissen. 1502 floh er vor der Tübingen verheerenden Pest in das heimische Gebirgsdorf, ins Oberland, „wo die Natur auf den rauen Bergen keine Trauben wachsen läßt.“ Fesselnd plaudert er in einer Elegie über sein dortiges Treiben. Er erzählt, wie er aus Plinius' Naturgeschichte den Bauern über die Bodenbestellung Ratschläge erteilt, wie er heilsame Kräuter sammelt, wie er auf die Jagd geht, wie er in der Spinnstube deutsche Lieder ersinnt, die bei den Bauernmädchen allgemeinen Beifall finden. Ländliches Leben war ihm von Kindesbeinen an vertraut, und den Zusammenhang mit Sitte und Sprache des Volkes hat der Bauernsohn nie verloren, daher auch seine Vorliebe für die Volkslieder; eines der beliebtesten: „Ich stund an einem Morgen“ hat er bekanntlich (vor 1514) in lateinische Distichen übertragen. Und die bedeutendsten seiner Leistungen verleugnen den Zusammenhang mit den beliebten Gattungen der Volkspoesie nicht: seine „Facetien“, halb der humanistischen, halb der deutsch-volkstümlichen Welt angehörig, liegen außerhalb des Kreises dieser Darstellung; aber sein im Versbau am besten gelungenes Werk, der „Triumph der Venus“ (1515) muß später bei der Durchnahme der humanistisch-neulateinischen Satire gewürdigt werden. Die Neigung zu volkstümlicher Derbheit wird gelegentlich auch durch seine Lyrik bezeugt, nicht immer in erfreulicher Weise. Eine Elegie an den ihn fliehenden Schlaf (1494) scheint zuerst Gutes zu versprechen; der Dichter wacht allein, während Vierfüßler und Vögel schlafen, und nur die Nachtigall ihr Lied ertönen läßt. Aber bald erfährt der Leser, was das Kommen des Schlafes verhindert: der Poet leidet an Diarrhoe und wird bald so deutlich, daß die Muse schauernd ihr Haupt verhüllt. Erfreulicher als dieser Rückfall in die ländliche Unfläterei wirkt der Stolz des Dichters auf seine bäuerliche Abkunft. Einen Neider, der ihm diese vor-

geworfen, verweist er auf den Fleiß seiner Vorfahren, auf das Ansehen, das sein Vater genossen, namentlich aber auf den Ruhm, den er selbst sich durch die Hinwendung zu Wissenschaft und Bildung gewonnen, und der ihn für alle Zeiten adeln werde:

„*Sola etenim virtus nobilitare solet.*“

Vielleicht erklärt sich auch des Dichters Liebe zur Natur daraus, daß er als Bauernjunge mit offenen Augen durch Wald und Feld gestreift ist: eine den frühen Studienjahren angehörende sapphische Ode (1492) fordert die Nachtigall auf, zu den Frühlingsfluren wiederzukehren; und noch unmittelbarer als in diesem etwas konventionellen Gedicht wird der Eindruck, wenn der Poet einen im Winter singenden Zaunkönig anredet und den Ursprung von des Vogels Namen sich in seiner Weise zurechtlegt.

Für manches Mißlungene, Schulmäßige entschädigt doch die Tatsache, daß sich die Persönlichkeit unter dem erborgten Kleide kenntlich macht: der biedere Schwabe kann sein Wesen auch da nicht verleugnen, wo er die angelernte Sprache spricht. Allerdings, wie bereits hervorgehoben, kein eigentlicher Aufstieg. Doch gewinnt Bebel mit der Zeit immer größere Sicherheit im Ausdruck, und es berührt angenehm, daß die allzulächerlichen Centos der Jugendarbeiten allmählich zurücktreten.

Die schwäbischen Anhänger des Humanismus, die zu Bebels unmittelbarer Gefolgschaft gehörten, haben Nennenswertes im lateinischen Vers nicht aufzuweisen. Nur zwei jüngere Mitglieder dieses Kreises verdienen hervorgehoben zu werden, der Sohn von Bebels Freund Johannes Brassicanus (Köl), Johannes Alexander Brassicanus (geb. in Tübingen 1500, gest. als Professor in Wien 1539), und dessen Bruder. Wie Bebels Lied Maximilian I. galt, so stimmt Brassicanus seine Leier zu Ehren Karls V., er wird nicht müde, ihn zu verherrlichen und von seiner Herrschaft den Beginn des goldenen Zeitalters zu erwarten. Sowohl in einer kleinen Gedichtsammlung (1519) wie in anderen Stücken hat er seiner Begeisterung für Karl V. Ausdruck gegeben; Hand in Hand geht damit seine angesichts der Wahlvorgänge wohl begreifliche Stellungnahme gegen Frankreich. In einer elegischen Heroide (ebenfalls 1519) schreibt Germania an den noch abwesenden Karl V.; sie fordert ihn auf nach Deutschland zu kommen; antwortend, verheißt er seine baldige Ankunft und verspricht, einen glücklichen Zustand herbeizuführen. Eigentümlich ist diesen Preisliedern eine Art schematischen Aufbaus, teils durch Ver-

wendung eines refrainartig wiederkehrenden Verses, teils durch die noch aus der mittellateinischen Poesie stammende Form, daß das Ende des Pentameters immer die Anfangsworte des Hexameters wiederholt, z. B. in der erwähnten Heroide:

„*Carole, fata favent, tibi sidera cuncta secundo
Auspicio adspirant, Carole fata favent.*“

Außer den panegyrischen Grüßen an Karl V. und andere Machthaber enthält das Bändchen noch eine Reihe von kleinen Gelegenheitsgedichten, z. T. in Dialogform, Epigramme, Klagen über die Verderbtheit der Welt und Ähnliches. Dem Tübinger Kreise nahestehende Freunde werden begrüßt. Und ganz hübsch bringt der Autor seine Freude darüber zum Ausdruck, daß eine Nachricht von Huttens Tode sich als falsch herausgestellt hat:

„*Vivit, io, gaudete omnes, quibus ardua cordi
Musarum haud tardo culmina adire pede!
Vivit io, Charitum natus, pater ille leporum,
Huttenus, docti, plaudite, vivit adhuc.*“

An Huttens Poesie knüpft Brassicanus unmittelbar an, indem er zu dessen anmutigem Scherz, dem „Niemand“ ein Gegenbild aufstellt, den „Jedermann“ (*Omnis*, Anfang 1519). Die Einkleidung ist ähnlich wie bei Hutten, nur daß von dem *Omnis* zuerst immer zwei verschiedene Dinge ausgesagt werden: „*sapit Omnis Olympi Sidera et in stygias labitur Omnis aquas*“. Auch darin folgt Brassicanus dem Beispiel Huttens, daß dem „Jedermann“ die Schuld an allem Unheil aufgebürdet wird. Freilich von der leichten Anmut, mit der Hutten den Stoff meistert, kann bei unserem Poeten nicht die Rede sein. Doch liest sich der Eingang mit seiner Rechtfertigung des Späßes ganz gut, und ein etwas weiterer Horizont tut sich auf, sobald der Dichter der humanistischen Gesinnung seines Kreises Ausdruck gibt, Erasmus und den Buchdrucker Froben rühmt, namentlich aber verehrungsvoll für den großen Reuchlin Partei ergreift und dabei auch den Huttenschen „Triumph Reuchlins“ nicht vergißt:

„*Omnis ovat celebri Capnionis adesse triumpho
Ferrata et victam compede ferre luem,
Omnis ait, Capnion genii virtute secundi
Pullatos magno vicit honore lupos.
Omnis ait, Capnion, mundi doctissimus heros,
Astrigero figet pulchra trophaea polo.*“

Das etwas dünne Talent Joh. Alexanders Brassicanus scheint während seiner Wiener Zeit immer mehr versandet zu sein. Darf man aus einem Zeugnis einen sicheren Schluß ziehen, so war die Begabung von Joh. Alexanders Bruder ergiebiger. Joh. Ludwig Brassicanus lebte später ebenfalls in Wien und zwar als kaiserlicher Rat. Bald nach seinem Eintreffen in Wien (nach 1535) hat er seine Fahrt die Donau hinunter in einem an Camerarius gerichteten Hodoeporicon nett beschrieben. Er schildert nicht bloß Äußeres anschaulich, z. B. wie ihm hinter Regensburg ein schmähstüchtiger Trunkenbold die Decke, unter der er liegt, wegnimmt, und er ihn dafür einsperren läßt, oder wie er in Passau eine große Feuersbrunst miterlebt, sondern er hält auch Gemütsbewegungen fest, so den Schmerz der Mutter, die ihn davonziehen sieht und sich nun in Sehnsucht nach ihm verzehrt, und die eigene traurige Stimmung, in der er den Gedanken an die bekümmerte Mutter lange nachhängt. —

Zeitlich geht allen bisher genannten Vertretern der humanistischen Blütezeit Konrad Celtes voran. Ungleich stärker als in Busch, Locher oder Bebel verkörpert sich in ihm der Wesensgehalt der Zeitrichtung. Das gilt ebenso von seiner Lyrik wie von seinen wissenschaftlichen Bestrebungen, so wenig beide Seiten seiner Tätigkeit von einander zu trennen sind. In ihm und in Hutten erreicht die lyrische Dichtung des Humanismus ihren Höhepunkt. Es ist nicht notwendig, dem Daseinsverlauf des Vielumgetriebenen von Station zu Station zu folgen. Seitdem Konrad Pickel, der Sohn eines fränkischen Winzers (geb. 1459 zu Wipfeld), seinem Vater entlaufen war, studierte er zuerst in Köln, dann in Heidelberg bei Agricola, und nun begann ein unruhiges Wanderleben: überall für die humanistischen Gedanken werbend und zum Zusammenschluß unter dem Zeichen des Humanismus mahnend, durchzieht er kreuz und quer Deutschland, Italien, Polen, Ungarn, Böhmen, mit scharfem Blick das Wesen der Naturvorgänge und die Eigenheiten von Land und Leuten erfassend. In den Lebensäußerungen der Persönlichkeit verrät sich etwas von dem, was den Dichter macht. Trotz seiner regen Teilnahme an allen wissenschaftlichen Bestrebungen ist die Stubenhockerei nicht seine Sache, daher er auch zunächst keine rechte Freude an seinem Lehramt hat und sich von den Ingolstädter Studenten wegen seines geringen Eifers zur Rede stellen lassen muß. Viel lieber als auf dem Katheder saß er im

Sattel und tummelte sich dort umher, wo die Natur seine Lehrmeisterin sein konnte. Schließlich kommt der Wandermüde in Wien zur Ruhe (1497) und hat hier bis zu seinem Tode (1508) gewirkt, ohne daß das Poeten- und Mathematikerkollegium, das ihm Maximilian I. an der Universität errichtete, die daran geknüpften Hoffnungen erfüllt hätte.

Die beiden Hauptwerke des Celtes sind seine „Amores“ (1502) und seine Oden (1513), beide in vier Büchern. Da sich in dem Elegienzyklus: „Amores“ das äußere und innere Leben auf das Deutlichste spiegelt, erscheint es geboten, dem Dichter von Buch zu Buch nachzugehen.

Das erste Buch wird durch die Gestalt der Polin Hasilina beherrscht (vgl. S. 385). Überwiegend berichtet der Dichter von seiner Liebe; doch verwendet er einigemale auch die direkte Anrede. Am Eingange steht, den Grundzug der Dichtung kündend, ein Hymnus auf die Allgewalt der Liebe: Celtes wird durch einen Freund zum Schaffen angespornt, erklärt jedoch die Erfüllung dieses Wunsches für unmöglich, da die Liebe so sein Inneres ausfülle, daß für nichts anderes Raum vorhanden sei. Erst nachdem auf diese Weise die Gesamtstimmung des ersten Buches wie des ganzen Werkes vorbereitet ist, geht der Dichter zum einzelnen über, er schildert seine Reise, das Unwetter, das ihn auf dem Wege überfällt, die Rettung, die dem Hilfeflehenden durch Apollo zuteil wird, und den Einzug in Krakau. Dort entscheidet sich sein Geschick; was er bisher erlebt, versinkt vor dem mächtigen Eindruck, der ihn erwartet; er sieht Hasilina, und ihre Augen machen ihn für alles andere blind. Es folgen nun die üblichen Formeln der Liebesrhetorik. Die rasende Glut des Poeten wird mit den verschiedensten Farben und immer stärkerer Häufung der Stilmittel und Bilder ausgemalt, Klagen über Hasilinas Härte wechseln mit der Versicherung, daß er von ihr nicht loskommen kann und sie ihn immer aufs neue an sich zu fesseln weiß. Die hoffnungslose Liebespein legt ihm den Gedanken des Selbstmordes nahe: schon oft ging er mit der Absicht um, in den Wellen die Glutten der Brust zu löschen oder sich den Strick um den Hals zu legen; auch hat er schon die Götter um den Tod angefleht, aber sie haben ihn nicht erhört; nun will er sich von einem hoch in die Lüfte ragenden Gipfel der Karpaten herabstürzen, und man soll ihm dann die Grabschrift setzen: „*Hic iacet extinctus per saxa rigentia Celtis, Saxea dum fuerat saeva*

puella sibi“. — Bei dieser Vergegenwärtigung des seelischen Zustandes übernimmt Celtes viele Formeln aus der Überlieferung: die Ähnlichkeit mit der italienischen Liebeslyrik und den Klassikern springt in die Augen. Allein es wäre trotzdem falsch, ihm die Selbständigkeit abzusprechen. Denn die stürmische, den ganzen Menschen beherrschende Leidenschaft trägt ein so persönliches Gepräge, daß man fühlt, wie die entlehnten Motive ganz zum Eigentum des Dichters geworden sind, auch in dem unruhigen Auf- und Abwogen der Sprache kommt das höchstpersönliche Element zum Ausdruck. Und obgleich Celtes sich im ganzen von fremden Vorbildern abhängig zeigt, feiert die eigene Gestaltungskraft nicht. So bei dem Dank, den der Dichter einem Freunde spendet, weil dieser zwischen ihm und Hasilina den Dolmetscher gespielt hat. Recht artig, wie Celtes dann allmählich durch den Verkehr mit Hasilina polnisch zu lernen beginnt, wie er sich aber mehr durch Küsse als durch Worte verständlich macht. Ganz lebenswahr erscheint auch die Wiedergabe eines Gesprächs: der Liebende muß die Einwände der Angebeteten zurückweisen, daß er für sie zu jung, daß er mehr bei den Büchern als bei ihr sei. Freilich fehlt dabei das humanistische Zöpfchen nicht: der Vorwurf wegen des Hockens über den Büchern gibt ihm Anlaß, sie wegen ihrer barbarischen Bildungsfeindschaft zu schelten und sie auf das Beispiel Sapphos und Corinnas zu verweisen. Übel stimmt zu diesen erhabenen Vorbildern das Wesen der Hasilina, über deren Zugehörigkeit nach den Äußerungen des Dichters kein Zweifel sein kann. Denn diese verheiratete Dame zählte zu den käuflichen Priesterinnen der Venus; das ergibt sich nicht bloß aus der unwilligen Frage des Dichters, weshalb sie ihm versage, was sie so vielen gewähre, sondern es findet auch durch einen bestimmten Fall seine Bestätigung: Hasilina wird zu des Dichters höchstem Grimme mit einem Priester ertappt; in dessen Armen hat sie sich vergnügt, während der unglückliche Poet draußen in der Kälte stehen mußte — ein Mißgeschick, über das sich Celtes zuletzt mit höhnischen Worten tröstet, die mit der Dirne zugleich auch den Priesterstand verspotten. — So ausschließlich die Liebe zu dem verbuhlten Weibe das erste Buch zu beherrschen scheint, es fehlt doch nicht an anderen Vorwürfen; zum Teil sind diese innerlich oder äußerlich mit dem Hauptgegenstand in Verbindung gebracht. Von Celtes' mystischer Naturphilosophie muß noch die

Rede sein. Ein Stück davon kommt zum Vorschein, wenn nach des Dichters Glauben von jedem Dinge ein Strahl ausgeht, dessen Einfluß sich der davon Getroffene nicht entziehen könne. Unter den zahlreichen Beispielen für diese Anschauung fehlt auch Hasilina nicht, deren Blick die Brust des Dichters trifft. Mit dieser mystischen Lehre wird bereits Celtes' namentlich nach naturwissenschaftlicher Erkenntnis dürstender Allwissensdrang berührt; ihn streift ein Ereignis, von dem der Poet mit einiger Selbstironie berichtet. Nachts vor Hasilinas Tür harrend, erblickt er eine verhüllte Gestalt, die ihm Aufschluß über die Urgründe alles Seins verheißt. Aber es ergibt sich bald, daß der begierig Aufhorchende genarrt worden ist, und daß hinter der unheimlichen Erscheinung ein Schwindler steckt. — Abseits von dem Hauptgegenstande liegt der Bericht über einen Besuch der Bergwerke von Wielicka; dem Alciden vergleicht sich Celtes, der zum Tartarus hinabgestiegen, und recht anschaulich beschreibt er die dunkle Höhle, die er durchwandert, und in die kein Strahl des Lichtes hineinfällt. Inhaltlich reiht sich diesem Nachtstück das Bild des Laufes der Weichsel an; für die trocken aufzählende Manier entschädigt hier wenigstens die Schilderung des Bisons, dessen Äußeres mit gestaltender Kraft nahegebracht wird.

Die Rolle, die im ersten Buche Hasilina spielt, fällt im zweiten der nürnbergischen Elsula zu. Am Anfang erscheint die Liebe zu Hasilina allerdings noch festgegründet. Aber sehr bald erhält die Polin in aller Form den Abschied. Und nun macht es freilich den Eindruck, als ob unser Poet entschlossen sei, der Liebe endgültig Valet zu sagen. Wenigstens versichert er es, noch bevor er Hasilina abgesagt; er will sich den Fesseln der Liebe entwinden und lediglich nach der Erkenntnis dessen trachten, was die Welt im Innersten zusammenhält. Aber während er noch die schweren Fragen nach dem Zusammenhang aller Dinge, teils Aufschluß erhoffend, teils skeptisch zweifelnd in seinem Geiste umherwälzt, erscheint ihm Amor und ruft ihn von den unfruchtbaren Grübeleien zur Liebe zurück, durch sein Geschoß die Brust des Dichters entzündend. In dem nun beginnenden Liebesroman läßt sich die Ähnlichkeit mit dem Verhältnis zu Hasilina nicht verkennen; dennoch erscheint es nicht nötig, an eine aus Erfindungsarmut entstandene Wiederholung der Motive zu glauben. Denn beide Frauen waren nicht bloß Persönlichkeiten von Fleisch und Blut, sondern auch Kinder des gleichen Geistes. Daher

denn auch dieselben Vorgänge und Floskeln. Dem überschwänglichen Preis der Geliebten folgt bald die heftigste Anklage: auch Elsula hat, wie Hasilina, mit einem Priester gesündigt, und der Dichter hält ihr in leidenschaftlichen Worten ihre Untreue vor, zugleich wie im ersten Buche die Priester, den Papst, den Coelibat und Gregor VII. verfluchend, den er freilich in die Zeit Barbarossas versetzt. Und nun enthüllen die nächsten Elegien recht geschickt den weiteren Verlauf: wie Elsula durch Tränen und Liebkosungen den Erzürnten wenigstens für den Augenblick besänftigt, wie dann aber doch sein Mißtrauen wieder erwacht, zumal der Poet auch sonst an Elsula manches auszusetzen hat, so ihre Putzsucht, ihren Hang zum Herumstreifen und ihre Vorliebe für einen guten Trunk. Indessen allmählich kommt er zur Ruhe, und von ihrer Treue scheint er zuletzt wenigstens einigermaßen überzeugt zu sein, denn im Traum erscheint sie ihm, ihre Liebe betuernd und über sein Weggehen so verzweifelt, daß sie sich den Tod geben will — ein Vorhaben, das jedoch durch das Erwachen des Dichters vereitelt wird. — Die aus dem Elsulazyklus etwas herausfallenden Gegenstände hängen, wie im ersten Buche, wenigstens zum Teil mit dem Hauptvorwurf zusammen, so eines der beiden geographischen Gedichte, die das zweite Buch ebenfalls bietet; wie im ersten Buche die Weichsel, so wird im zweiten — diesmal anredend — der Lauf der Donau beschrieben und zugleich der Fluß gebeten, die Geliebte in seine Obhut zu nehmen, sie vor dem Übermaß im Trinken und leicht daraus folgender Unkeuschheit zu bewahren. Ein böses Reiseerlebnis hat der Poet noch zum Schlusse zu berichten; unter anschaulicher Vergegenwärtigung der Örtlichkeit erzählt er, wie ihn Räuber überfallen und ausgeplündert haben; er kommt mit dem Leben davon und klagt sich an, daß er nicht zeitig genug auf den ungünstigen Stand der Gestirne geachtet habe.

Das dritte Buch schließt sich in ähnlicher Weise an das vorhergehende an wie das zweite. Wieder umschwebt den Dichter das Bild der bisherigen Geliebten. Aber während dies noch geschieht, ist mit dem neuen Städtchen auch schon ein neues Mädchen zur Stelle, und in leidenschaftlichen Klagen und Anklagen werden Amor und Venus vergebens um Schonung gebeten. Der Rat, den Venus schließlich erteilt, mit Geschenken um die Geliebte zu werben, da die rheinischen Mädchen auf andere Weise nicht zu haben seien, verrät schon, daß es sich im Rheinland um ein weib-

liches Wesen des gleichen Kalibers handelt wie in Krakau und Nürnberg. Und nun erfolgt die Ausmalung der Liebesglut des Dichters mit den bereits bekannten Farben: sein stürmisches Werben, seine Klagen über Nichterhörnung, die Vergegenwärtigung künftigen Liebesglücks. Dabei fehlen jedoch neue Motive nicht: im Traume sieht er sich von der rheinischen Ursula liebend umfassen, aber mit dem Erwachen schwindet das Glück. Die Liebesbriefe Ursulas drückt er zärtlich an seine Lippen und meint, während er das Geschriebene liest, ihre Züge lebhaftig vor sich zu sehen. Der Anschein der Wirklichkeit wird auch erweckt, wenn der Poet zur Ader gelassen werden soll, und er Ursula auffordert, dabei zu sein und dem Arzt Beistand zu leisten. Als der rastlose Wanderer dann wieder weiterziehen will, vertraut er seinen Schatz dem Rhein an wie vormals die Elsula der Donau. Allein die Hut des Rheins erweist sich als unnötig, denn diesmal kommt es zu einem tragischen Abschluß des Liebesbundes: Ursula stirbt an der Pest; verzweifelt bleibt der Dichter zurück; wieder tritt ihm der Gedanke des Selbstmordes nahe, mit leidenschaftlichen Worten hält er der Seuche ihre Schuld vor, wobei ihn der Schmerz nicht hindert, allerlei Beobachtungen über Verlauf und soziale Folgen der Krankheit auszukramen. Zuletzt erscheint die Geliebte dem Dichter im Traum; sie erzählt ihm, daß sie unter die Sterne versetzt sei, und fordert ihn auf, für ihr Andenken durch eine Grabschrift zu sorgen; sie verschwindet, und unter Tränen schreibt der Dichter das Epitaph, das Ursulas Lob verkündigen soll. — Manches in der Ausführung dieses Buches knüpft an die literarische Überlieferung an, so der Hinweis auf den Verfall der weiblichen Reize und die daraus abgeleitete Mahnung zur Ausnutzung der goldenen Jugend. Aber schon hier versteht der Poet das insbesondere von den Italienern Übernommene aus Eigenem zu bereichern und Züge hinzuzufügen, die über das bloß Schablonenhafte hinausführen. Ganz den Eindruck des Wirklichen macht ein tragikomisches Erlebnis: ein nächtlicher Besuch bei Ursula läuft übel ab; er wird für einen Mönch gehalten und kann sich vor dem ihm drohenden Schimpf nur durch einen Sprung aus dem Fenster retten, wobei er sich am Fuße verletzt; traurig hinkt er davon; er beschreibt — wohl nicht ohne Selbstironie — den Stand der Gestirne und muß sich durch Jupiter oder Venus daran erinnern lassen, daß dem Liebenden ebenso wie dem Jäger die unter Mühseligkeiten erlangte

Beute besonders wertvoll sei. Scheinbare Abschweifungen von dem Hauptgegenstande führen meist zu diesem zurück: Celtes mustert nach Art der Satire auf alle Stände die verschiedenen Beschäftigungen der Menschen, um ihnen gegenüber festzustellen, daß sein Denken, Tun und Treiben lediglich der Liebe zu Ursula gewidmet ist; auch hier mag eine Anlehnung an die Italiener und zwar an Tito Vespasiano Strozzi (Erotic. I, 8) vorliegen.

An die Stelle der bisher besungenen Frauen tritt im vierten Buche die Lübeckerin Barbara, wieder genau von dem gleichen Schlage wie Elsula und Ursula. Allein Barbara steht nicht mehr ebenso im Mittelpunkt wie die Genannten und Hasilina. Wohl unterbricht der Poet auch in den drei ersten Büchern den Liebesroman, seinen Blick auf andere Dinge richtend, aber diese können doch der Hauptsache gegenüber nicht aufkommen. Hier aber wird Barbara etwas in den Hintergrund gedrängt. Allerdings zählt Celtes auf, was sie durch ihre Liebe und ihre sorgfältige Pflege an ihm getan; er schilt heftig auf ein Mädchen, das ihn um die von Barbara verheißene Liebesnacht bringt; er vergegenwärtigt eine Zusammenkunft mit Barbara; er lädt auch hier die Geliebte zur Feier seines Geburtstages ein und belebt den abgehaspelten Gegenstand durch anmutige Schilderung. Ebenso werden die eifersüchtigen Wallungen der Dirne gut festgehalten; und namentlich dem Anfange eines Monologs läßt sich Naturwahrheit nicht absprechen; Barbara hat den Dichter mit einer Magd zusammengetroffen und läßt nun ihrer Entrüstung freien Lauf; in fortgesetzten, den Seelenzustand gut malenden Anaphern sprudelt sie ihre Wut heraus und erklärt, daß sie sich durch Zauberkünste an ihm rächen wolle; die Vorwürfe setzen sich auch noch in dem folgenden Gedichte fort und werden durch einen Vergleich veranschaulicht, in dem Celtes, nachdem die Dirne so lange das Wort gehabt, zusammenfaßt, wie ihm bei den lärmenden Scheltreden zu Mute war:

„Qualiter Arctoo consurgunt aequore fluctus,
 Dum fera tempestas sidera celsa ferit,
 Et mare velivolum tumida cum voce remugit,
 Et trepidat dubia naufraga turba rate,
 Sic tua perjurium rabioso a gutture verba,
 Quae turbant totam, Barbara saeva, domum.“

Allein, wenn auch diese Bilder das Liebesverhältnis in gewohnter Weise vergegenwärtigen, so tritt doch stärker als sonst

das Persönliche hervor. Freilich wird dieses, wie in den früheren Büchern, gelegentlich mit dem Liebesverhältnis verknüpft, so bei der sehr hübsch erfundenen und durch anschauliche Züge belebten Reise des Celtes nach Thule. Wenn er hier Abfahrt, Sturm, Schiffbruch und Rettung vorführt, so fällt Barbara eine wichtige Rolle zu; es mag der Wirklichkeit entsprochen haben, daß er sie anläßlich einer anderen Reise höhnend verabschiedet hat, während Barbaras Treugelöbnis, ihr Entschluß, ihm zu folgen, die Art, in der sie Not und Gefahren mit ihm teilt, gewiß der Erfindung angehören. Aber diese erzählenden Bestandteile sind schließlich doch nur Beiwerk; dem Dichter kommt es vielmehr darauf an, sein Fühlen und Denken zu offenbaren und über seine Schicksale zu berichten, wie er denn bei der Schilderung jenes Schiffbruches Neptun erscheinen läßt, der Celtes sein künftiges Leben offenbaren und ihm weissagen muß, daß er in Wien zur Ruhe kommen werde.

Es entspricht dem individuellen Charakter des vierten Buches, daß in ihm die Stimmungen, Ziele und Lebensanschauungen am unmittelbarsten zum Ausdruck gelangen. Dies wird sogleich durch das Eingangsgedicht bezeugt. In ihm rechtfertigt Celtes seine Wanderlust und leitet sie aus seinem Wissensdrange ab. Ein verweichlichter Stubenhocker (Plumulus, der Federmann) hat ihm die Bequemlichkeit des häuslichen Lebens mit seinen weichen Daunenbetten gerühmt; ihm gibt er in der Elegie die Antwort in jenem Gefühl der Überlegenheit, mit dem der beschwerdeliebende Wanderer auf den bequemen Weichling herabzusehen pflegt. Die Gründe für seinen Wandertrieb entwickelt Celtes einleuchtend und kraftvoll. Wer das Antlitz der Natur erschauen will, muß in die Ferne ziehn; er muß andere Sterne sehen, wenn sich ihm der Weg zum Himmel eröffnen soll. Nur der Wanderer lernt die Geheimnisse des Weltenzusammenhanges kennen, die das Volk mit blödem Staunen anstarrt. Deshalb gilt es, dem Beispiel der Helden und Weisen des Altertums zu folgen, die sich durch das Wandern Weisheit und unsterblichen Nachruhm erworben haben. Auch dem Dichter ist die Fremde eine Lehrmeisterin; „wäre ich,“ ruft er aus, „im heimischen Gefilde sitzen geblieben, so würden Hasilina, Elsula, Ursula und Barbara niemals im Gesange gefeiert worden sein“. Und wenn er den Plumulus ermahnt, selbst hinauszuziehen, so klingt etwas von dem „Überall bin ich zu Hause“ des reiselustigen Poeten hindurch: zugleich wird aber der Gedanke gestreift:

„Immerhin, mich wird umgeben
 Gotteshimmel dort wie hier. . . .“
*„Quo moriari loco, nil refert: ad Jovis aulam
 A terra spatium semper habebis idem.“*

Wird hier als einer der Beweggründe des Wandertriebes der Wissensdurst genannt, so deckt eine andere Elegie ganz das Streben nach Erkenntnis auf, das sich auch durch die sinnlichen Freuden nicht bannen läßt. Celtes möchte in das Innere der Natur eindringen; denn nur so hofft er durch quälende Zweifel zur Gewißheit gelangen zu können. Vorläufig werfen ihn noch bange Fragen hin und her: werden Gute und Böse nach ihren Taten belohnt und bestraft? Findet eine ewige Vergeltung statt? Namentlich aber beschäftigen ihn die weit von aller kirchlichen Gläubigkeit abführenden Fragen über das Verhältnis von Gott und Welt:

*„An deus inclusus mundi cum mole labore,
 Vel liber tantum deserat autor opus,
 Et sic fortuito moventur singula casu
 Et titubet dubio sorsque deusque gradu,
 Qui voluit recta nos omnes esse figura,
 Sed reliquis pronam finxit humi faciem?“*

Wichtige Geständnisse anderer Art enthält auch eine weitere Elegie des vierten Buches. Celtes schaut nicht ohne Selbstgefühl auf sein bisheriges Leben zurück; seine einzige Lust war, Lieder zur Leier zu singen; niemals hat ihm das verderbliche Geld den Sinn geblendet, er war nicht der Sklave des Mammons, sondern dieser mußte ihm dienen. Das ganze Deutschland hat er durchwandert. Aber jetzt ist das Alter über ihn gekommen, das alle Wesen ihrer Zierde beraubt; der Körper verfällt; wie die Genossen der Jugend, so fliehen ihn leichter Sinn und Schlaf. „Ich bin mit mir uneins, meine Tage gefallen mir nicht; wie ich bin, will ich nicht sein, wie ich war, weiß ich nicht mehr.“

Mit diesem Stoßseufzer des frühzeitig Gealterten möge die Angabe der Grundzüge des Inhaltes abgeschlossen werden; die Gesamtbetrachtung wird später erfolgen. Zunächst wenden wir uns dem zweiten lyrischen Hauptwerk des Celtes, seinen Oden, zu.

Ein großer Teil der Oden entstand zu der gleichen Zeit wie die „Amores“. Es kann daher nicht anders sein, als daß sich beide Werke inhaltlich oft berühren. Auch in den Oden ist den

Liebesverhältnissen ein breiter Raum gewidmet, und die übermächtige Gewalt, die Amor auf den Dichter ausübt, wird in dem nach horazischem Vorbilde an die vier Bücher der Oden sich anschließenden „Epodos“ nicht übel so bezeichnet, daß die Liebe die einzige chronische Krankheit des Dichters ist, die ganz seine Brust erfüllt und in seinen Gebeinen wühlt. Wir haben es denn tatsächlich nicht bloß mit dreien der leichtlebigen Frauen und Mädchen zu tun, die in den Amores vorgeführt werden, sondern es kehren auch die gleichen Motive wieder. Die dichterische Technik ist ebenfalls dieselbe: aus den monologischen Anreden erschließt sich die Handlung. Trotz der Verwandtschaft der Motive fehlt es aber nicht an selbständigen Erfindungen. So wenn der eifersüchtige Dichter sich darüber beklagt, daß Gretula am Fenster dem Ständchen eines geistlichen Nebenbuhlers eifrig lauscht, während sie tief schläft, sobald der Dichter mit lateinischen Versen um ihre Gunst wirbt. Auch für einfachere Vorwürfe findet Celtes neue Farben: nach pathetischem Eingange lädt er einen Freund zur Geburtstagsfeier ein und will bei dieser auch Elsula nicht missen, rät aber dem Freund, sich nicht in sie zu verlieben, da Venus keine Genossen dulde. Den gleichen Geist wie die erotischen Klänge atmen die Aufforderungen zu heiterem Lebensgenuß: durch den Hinweis auf die Kürze des Lebens und die Nähe des Todes wird die Notwendigkeit dargetan, die Frühlingstage zu Sang und Liebe auszunutzen. Und in der Tat scheint der Poet in dieser Empfehlung der Lebensfreude ganz aufzugehen, denn er bittet Phöbus geradezu, ihm nicht Gesänge über die großen Fragen des Weltzusammenhanges, sondern heitere Liebeslieder einzugeben. Allein die scheinbar bedingungslose Hingabe an den Lebensgenuß ist von vornherein mit dem poetischen Triebe verknüpft, und dieser kann wieder von dem Aufgehen in der Wissenschaft nicht getrennt werden. So erscheinen denn alle diese Interessensphären in den Oden gemeinsam, und trotz des Dichters Bitte an Phöbus überwiegen in den Oden — wenn nicht der Zahl, so doch dem Gewicht nach — die allgemeinen Fragen, der faustische Wissensdrang und das persönliche Bekenntnis; das Odenbuch als Ganzes (die Epoden eingeschlossen) ähnelt also dem vierten Buche der Amores.

Der moralisierenden Tendenz des Humanismus, die man bei Celtes nicht allzu hoch zu veranschlagen braucht, entsprechen die in den Oden gelegentlich erteilten Vorschriften, z. B. die

Mahnung zu beständigem Gleichmut. Eine Art sittenrichterlichen Amtes maßt Celtes sich an, wenn er gegenüber dem Luxus seiner Tage ein Loblied auf die alte Zeit anstimmt, wo man noch auf die einfachste Weise Hunger und Durst stillte und keiner Gewürze bedurfte, daher auch die ausländischen Arzneien für Podagra und Fieber unnötig waren. Es hängt damit zusammen, daß der Dichter den Naturmenschen ganz im Sinne Rousseaus idealisierend verherrlicht: das Leben der Lappen, dessen Armseligkeit er sich gleichwohl nicht verhehlt, erscheint ihm beneidenswert, weil dieses im Kindheitsalter verbliebene Volk noch nicht durch die Kultur verdorben ist:

*„Nemo ibi Baccho calet, aut nocenti
Defluit luxu, nec honore quisquam
Turget, armato duce nemo quaerit
Caedibus aurum.
Non ibi magno vocat aere vulgum
Vas, neque in templis tuba constrepenti
Personat buxo, revomunt nec ullos
Organa ventos“*

Daß sich dem so gar nicht asketischen Wanderprediger des Humanismus solche Gedankengänge aufdrängten, wurde durch seine patriotische Gesinnung veranlaßt. Macht diese sich hier nur mittelbar geltend, so findet sie doch auch unmittelbaren Ausdruck. Mit Stolz bekennt Celtes sich als deutschen Dichter; es genügt ihm, von Deutschen gelesen zu werden. Dem entspricht es, daß er in den Oden wie in den Amores und namentlich in seinen Epigrammen den patriotischen Standpunkt stark hervorkehrt, wie denn auch sein tiefer Widerwille gegen Rom und die Geistlichkeit in der Hauptsache auf patriotische Beweggründe zurückzuführen ist. In Preis und Tadel spricht sich dieses Vaterlandsgefühl aus. Eine Ode feiert den deutschen Erfinder der Buchdruckerkunst; alles, was Griechenland hervorgebracht hat, kommt dieser Leistung gegenüber nicht auf; besonders befriedigt ist Celtes darüber, daß nun die hochmütigen Italiener den Deutschen nicht mehr stumpfe Trägheit vorrücken dürfen. Aber bedingungslos preist Celtes alles in Deutschland Hervorgebrachte keineswegs; unmittelbar neben dem begeisterten Lob des deutschen Erfinders der Buchdruckerkunst steht eine Fluchode auf den deutschen Erfinder der Kanone, der der härtesten Strafen

im Tartarus würdig erachtet wird. Sowohl aus der in dieser Ode zutage tretenden, echt humanistischen Abneigung gegen den Krieg wie aus seiner Vaterlandsliebe erklärt es sich, daß er die inneren Streitigkeiten verabscheut; der Jungfrau Maria naht er mit der Bitte, dem Deutschland zerrüttenden Fehdewesen ein Ende zu machen.

Noch stärker als die patriotischen Gedanken des Humanismus werden die rein geistigen Grundlagen der Bewegung in den Oden verkörpert. Das Celtes vorschwebende Ideal entspricht der humanistischen Denkweise, für die Poesie und Wissenschaft noch ungeschieden nebeneinander ruhten. In einem der am weitesten zurückreichenden Stücke der Sammlung wird Phöbus aufgefordert nach Deutschland zu kommen, die beginnenden Sangesbemühungen zu fördern und die barbarische Sprache zu verdrängen. Kommt hier Celtes' Hoffnung auf ein Erblühen der lateinischen Dichtung in Deutschland zu Worte, so faßt er anderwärts die hohen Anforderungen zusammen, die der Humanismus an seine Jünger stellte. Nirgends ist der Allwissensdrang der neuen Richtung besser ins Poetische umgesetzt worden als in der Ode: „Was der zukünftige Philosoph wissen muß.“ Neben dem allbekannten Reformprogramm des Humanismus tritt hier besonders das Verlangen nach der Erkenntnis der Naturvorgänge und ihrer geheimsten Gründe hervor. Daß die Frage nach den Rätseln alles Seins die Brust unseres Poeten bedrängt, ergab sich schon aus den „Amores“; es wird auch in den Oden überall deutlich und läßt die humanistische Pedanterie vergessen, die sich hier ebenfalls nicht verleugnet. Stärker noch als beispielsweise bei Fracastoro erscheint bei Celtes der faustische Drang ausgebildet. Man muß daran denken, wie selten im Jahrhundert und im Heimatland des geschichtlichen Faust die Töne erklingen sind, an die der nachgoethesche Mensch bei der Nennung von Fausts Namen denkt; dann erst wird man die Art würdigen können, in der Celtes dieses unstillbare Sehnen einkleidet:

*„Ast ego caeli videam beatus
 Lucidos ignes maris atque terrae,
 Et sciam venti, nebulae nivisque
 Reddere causas.
 Teque cunctorum inveniam parentem,
 Quo duce immensus stabilitur orbis,
 Quoque confusum capient volente
 Omnia vultum.*

*Ille diffusus volitat per orbem
Spiritus, cunctas animando partes,
Quem nisi purae poterint videre et
Prendere mentes.“*

Es entspricht diesen und ähnlichen Äußerungen, daß Celtes' religiöses Empfinden die Schranken seines Zeitalters durchbricht. Wohl hat er auch in den Oden der landläufigen Religiosität seinen Zoll entrichtet, Heilige und Wunder besungen, aber das Wesen seines Verhältnisses zur Gottheit wird durch solche Anpassungen nicht bezeichnet, und seine eigenste Meinung spricht der Dichter aus, wenn er die wirkende Gotteskraft als unerkennbar, unfaßbar bezeichnet, so am Schlusse seines Festliedes zur Jahrhundertwende (*Carmen saeculare*), das zugleich den patriotischen Sinn seines Urhebers bezeugt:

*„Tuque, quo constant vagabunda caeli
Sidera et quidquid spatiosus orbis
Continet, nostris precibus benignas
Des precor aures.
Nos tuum nomen fugit et potestas,
Quisquis es, curas habeas benignas
Rebus Almannis, tibi multa fumant
Templa per urbes.“*

Mit einer solchen Anschauungsweise stimmt es überein, daß Celtes seinen Gottesdienst nicht innerhalb der dumpfen Kirchenmauern verrichten, sondern den ewig waltenden Geist in der Natur aufsuchen will:

*„Miraris campos liquidos Phoebumque calentem
Me cupidum expetere.
Hic mihi magna Jovis subit omnipotentis imago
Templaque summa dei.“*

Unzweifelhaft erhebt sich Celtes in solchen Bekenntnissen am höchsten. Was sein Zeitalter dunkel empfand, und wofür das Deutsch des 16. Jahrhunderts keine Ausdrucksmöglichkeit bot, das sprach er aus und konnte es mit Hilfe der Mittel aussprechen, die ihm eine ausgebildete Sprache an die Hand gab.

Verleiht Celtes hier einem dunkel sich regenden Bedürfnis seiner Zeit den entscheidenden Ausdruck, so erscheint er mit einem anderen wichtigen Zeugnis mehr im Banne seiner Zunfttrichtung, ohne jedoch die eigene Art zu verleugnen. Die humanistische

Überzeugung von der Unvergänglichkeit des dichterischen Nachruhms spricht er lebhaft und kräftig aus. Wie er den Musendienst allen anderen menschlichen Beschäftigungen vorzieht, so ist es ihm auch gewiß, daß er dauernden Ruhm verbürgt; und der Dichter verzichtet in dem Bewußtsein, daß er treulich das Ziel verfolgt hat, der lateinischen Dichtung den Weg nach Deutschland zu öffnen, gern auf die Anerkennung seiner Zeitgenossen, davon überzeugt, daß ihm der dauernde Nachruhm nicht vor-
 enthalten werden kann:

*„Quo si non placeam vivus, post fata tamen me
 Indefunctus honor manet aevo.“*

In ähnlicher Weise spricht sich der Poet auch da aus, wo er in einer Anrede an die Muse auf sein landschweifendes Leben zurückblickt. Er weist stolz jeden Grabstein zurück, da er sich durch seine Werke selbst ein Denkmal gesetzt habe:

*„Me nemo busto compositum fleat
 Et nemo claris marmoribus gravet,
 Quando sepulcri saxa nostri
 Perpetuis posui columnis.*

*Veris beatos divitiis reor
 Magnisque dignos semper honoribus,
 Qui mortui vivis honestae
 Condiderint monumenta vitae.“*

Nicht immer aber sind die Rückblicke auf das Leben von der gleichen Sicherheit getragen; wie im vierten Buche der „Amores“ macht sich auch die trübe Stimmung des Frühgealterten geltend: der Winter hat sein Kinn mit Reif überschüttet, und das Haupt gleicht, der Haare beraubt, einem blätterlosen Baum. Dem verhilft der Frühling zu neuer Auferstehungspracht,

*„Ast ubi pigra semel nostris venit artubus senectus
 Et mors supremo nos locat feretro,
 Imperiosa trahit Proserpina sub suum cubile,
 Quod ferreis cum vectibus seravit,
 Et reduci negat ire via, nos alligans sopore,
 Quo nullus excitabitur sepultus,
 Sit quamvis Rheni dominus vel Vistulae colonus,
 Istri vel Arctoi sinus tyrannus.“*

Hoffnungsvoller klingt eine andere Ode, wie die vorige dem vierten Buche angehörend. Da bittet Celtes den Mercur, ihn sicher durch die Unterwelt zum Sitz der seligen Götter zu geleiten, und zuletzt eröffnet sich die frohe Aussicht, daß der Poet zu ewigem glücklichen Leben im Elysium landen wird.

Auch die Epigramme des Celtes, die erst in unseren Tagen zugänglich geworden sind, enthalten mancherlei lyrische Bestandteile, so ganz artige Erfindungen erotischer Art, die zur Abrundung des Bildes beitragen, aber dem Ganzen selbständige Züge nicht mehr hinzuzufügen vermögen. —

Ein Versuch, die Dichtung des Celtes als Ganzes zu würdigen, wird zunächst mit der Tatsache zu rechnen haben, daß auch ihr der Fluch aller nachahmenden Poesie einen Teil ihrer Kraft raubt. In den „Amores“ wie in den Oden sind die übernommenen antiken Floskeln vielfach selbst da zu erkennen, wo der Dichter genaue Anklänge an den Wortlaut vermeidet, wo man aber hinter den gewählten Worten deutlich die vorbildliche Stelle durchscheinen sieht. Allein im übrigen nimmt Celtes unbedenklich und fast ohne Änderung herüber, was ihm gerade in den Kram paßt. Zuweilen scheinen einzelne Ausrufe das innerste Denken und Fühlen aufzudecken, und man sollte daher annehmen, daß wie der Gedanke, so auch der Ausdruck ursprünglich sein müßte. Allein dies ist keineswegs immer der Fall. Seine Überzeugung von der Macht des heiligen Sängers kleidet Celtes z. B. folgendermaßen ein (Am. II, 9):

„*O sacer et magnus vatum labor, omnia fato
Eripis et cineres solus in astra locas.*“

Tatsächlich ist diese Stelle aus Lucans „Pharsalica“ (9, 980 f.) entnommen und nur am Schlusse dem veränderten Versmaße angepaßt:

„*O sacer et magnus vatum labor, omnia fato
Eripis et donas populis mortalibus aevum.*“

Indessen trotz dieser musivischen Arbeitsweise läßt das Ganze doch selbständige Durchdringung nicht vermissen. Die fremden Bestandteile sind dem neuen Bau so eingegliedert, daß ein einheitliches Gebilde entsteht, zumal die Entlehnungen die Tatsache bezeugen, daß eine neue Geisteswelt mit ungestümer Gewalt vorschreitet und sich bedingungslosen Gehorsam erzwingt.

Bei der beherrschenden Stellung, die das erotische Element einnimmt, drängt sich zunächst die Frage auf, inwiefern Celtes das Äußere festzuhalten vermocht hat. Die Antwort lautet, daß bei ihm die Fähigkeit, eine Vorstellung von der weiblichen Schönheit zu geben, nur mäßig entwickelt ist; er bemüht sich zwar, die einzelnen Züge aufzuzählen; es gelingt ihm aber nicht, sie zur Einheit zusammenzuschließen. Das gilt in gleicher Weise von dankbaren Vorwürfen: wenn er erzählt, daß er die Geliebte im Bade gesehen, wird ein deutlich vergegenwärtigendes Bild ebenfalls nicht erzielt. Anders verhält es sich mit der Wiedergabe der äußeren und inneren Ereignisse, die sich aus den wechselnden Verhältnissen des Liebesverkehrs ergeben: da kommt es dem Dichter zugute, daß er unter dem unmittelbaren Eindruck des Geschehenen seine Feder ansetzt, und so herrscht denn in den einzelnen Szenen der vier Liebesromane Leben und Bewegung; zieht man die überlieferten Mätzchen ab, so ergibt sich ein naturwahres Bild. Was dem Dichter bei dem Versuch, die menschliche Gestalt festzuhalten, mißglückt, das gelingt ihm dagegen meist da, wo er Land und Leute in Liebe oder in Abneigung erfaßt. Er hat nicht bloß einen offenen Blick für das Bezeichnende der Landschaft und des Volkes, sondern er besitzt auch die Kraft, diese Wesenszüge so zu verdichten, daß sie greifbar heraustreten. Das läßt sich z. B. aus seinen bissigen Charakteristiken einzelner Völker und Volksstämme, z. B. der Italiener, der Tschechen und der Bayern, erkennen; in noch höherem Maße offenbart es sich in den Landschaftsschilderungen. Höchst ergötzlich wird der Poet da, wo er den Ingolstädtern kundtut, weshalb er ihnen den Rücken wendet (Oden, II, 26). Er hebt zunächst hervor, wie widerwärtig ihm Speise und Trank sind, die Rüben und das wässerige, schlecht gebraute Bier, mit dem sich die Ingolstädter den Bauch füllen. Aber nach diesen Ausbrüchen des Unmutes ersteht sogleich ein lebendiges Bild: man glaubt die weite Ebene vor sich zu haben, wo ein Rüben- oder Kohlfeld sich an das andere reiht, nirgends ein Hügel oder ein Weinberg die Landschaft schmückt, kein sanft murmelndes Bächlein sie belebt, nur der große Strom majestätisch, aber einförmig und abwechslungslos hindurchzieht: aus dem, was der Poet vermißt, baut sich ein ganz lebendiges Gemälde auf. Und noch stärker wird der Eindruck da, wo Celtes nicht mit feindseligem, sondern mit liebevollem Blick die Umgebung betrachtet. Ganz besonders ist dies

bei seiner Schilderung Heidelbergs der Fall (Oden, III, 5), wo das Landschaftsbild zugleich durch die Erinnerungen an den einstigen Freundschaftsverkehr auf das anmutigste belebt wird. Immer steht ihm das Charakteristische dessen, was er gesehen, unmittelbar vor der Seele. Das zeigt sich gelegentlich in seinen Vergleichen, die sonst vielfach von der Überlieferung zehren: die rasende Fahrt auf dem Dreigespann, das der ungarische Kutscher durch die endlose Pußta peitscht, steigt plötzlich vor ihm auf, wenn er das schnelle Vorüberhuschen der Zeit versinnbildlichen will (Amores, IV, 6):

„*Nec triiuges sic pellit equos per Pannonis oras
Ungarus, ut celeri tempora nostra fluunt.*“

Diese Fähigkeit des Erfassens und Gestaltens der Außenwelt macht sich auch da geltend, wo der Dichter zur Vergegenwärtigung des Geschehenen mythologische Gestalten verwendet, so in der schönen Ode (III, 17), die die Überschwemmung des Rheins in mythologischer Einkleidung schildert: da drängen Nymphen und Flußgötter ungestüm empor, bis das Werk getan ist, und der Vater Ocean den Rhein und alle anderen beteiligten Gottheiten um sich zu festlichem Mahl versammelt. Hier werden die übernommenen Formen wirklich neu geschaffen und anschaulich hingestellt: das zeigen sogleich die Eingangsszenen, in denen das Treiben der durch Neptun aufgerufenen Nymphen geschildert wird: man erhält da ein ähnliches Bild wie in Böcklins „Spiel der Wellen.“

„*Illae mox properant ad patrium nare palatium
Undarumque petunt praecipites atria principis,
Muscosisque suis labra locant garrula fontibus,
Austro ut concipiant flante vagis flumina crinibus,
Quo possent citius sub thalamos pergere patrios.
Si quae delituit pumicibus, iam caput extulit
Et se ornans speculo membra notat singula concavo
Et Phoebum placidis luminibus candida suspicit.
Haec scabris residens sub scopulis antra liquentia,
Exit, spumigeris se maculis sed prius abluit,
Ut tandem aequoreo candidior complaceat deo.
Est quae sub scrupaea rupe canens brachia concutit,
An pinnae valeant fluctivomis nare sub aestibus
Et crudum pelagus sub refluis ferre meatibus.*“

Auch in dieser Ode findet der Dichter schließlich den Weg von dem äußeren Geschehen zu dem eigenen Schicksal zurück. Und darauf wird doch letzten Endes trotz vieler reizvoller Einzelheiten der Wert von Celtes' Schaffen beruhen, daß überall die Persönlichkeit des Poeten beherrschend im Mittelpunkt steht. Gewiß ist der Eindruck dieser sich derb aufdrängenden Persönlichkeit nicht durchweg erfreulich, aber der zynische, von sittlichen Skrupeln wenig belastete Geselle weist doch auch gewinnende Züge auf, und über das landfahrende Volk, mit dem er sonst eine verzweifelte Ähnlichkeit hat, hebt ihn die Teilnahme an der großen Bewegung der Geister hoch empor.

Allerdings verleugnen sich auch die Schattenseiten des Humanismus in seiner Poesie nicht. Schon die Anlage der „Amores“ legt davon Zeugnis ab. Celtes hatte die Absicht, in dem Zyklus erotische Dichtung, Reiseerinnerungen und geographische Wissenschaft zu einem Ganzen zusammenzuschweißen. Geht daraus hervor, daß er nach der Weise von Zeit- und Zunftichtung zwischen Poetischem und Unpoetischem nicht zu scheiden vermochte, so lehrt die Ausführung doch, daß unbewußt der Poet über den pedantischen Lehrmeister den Sieg davontrug. Immer mehr werden die unergiebigsten Stoffe zurückgedrängt, und wo Celtes doch daran geht, seine topographischen Absichten in beschreibenden Gedichten zu verwirklichen, da findet sich meist noch ein Körnchen von Poesie. Aber entscheidend ist doch, daß erotische und individuelle Dichtung, die ursprünglich nur als gleichberechtigte Glieder gedacht waren, nicht bloß der Zahl nach weit überwiegen, sondern den Charakter des ganzen Zyklus bestimmen.

Die sich auf diese Weise ergebenden poetischen Vorwürfe hat Celtes mit persönlichem Leben erfüllt. Noch haftet er in der Mehrzahl der Fälle zu stark an den Außendingen, als daß man ihn einen echten Lyriker nennen dürfte. Aber er nimmt doch Natur und umgebende Welt in sein Selbst auf und belebt sie in seinen besten Stunden durch die Teilnahme des Gemütes. Dazu kommt, daß auch die Bekenntnisdichtung sich nicht bloß vorbereitet, sondern in Einzelfällen bereits ausgebildet erscheint. Fließt demnach die lyrische Ader bei ihm nicht überreichlich, unter den Vorläufern der individuellen Lyrik kann ihm der Platz nicht streitig gemacht werden.

Um Celtes sammelte sich ein Freundes- und Schülerkreis; die Mitglieder lernt man schon aus den Gedichten des Balbus kennen (vgl. S. 132 ff.): Joh. Krachenberger oder Pierius Gracchus, Fuchsmagen, Cuspinian und viele andere. Die neben Cuspinian bedeutendsten Schüler des Celtes, Vadian und Aventin, werden später in anderem Zusammenhange genannt werden. Die meisten der Übrigen, die Celtes zu poetischen Wettkämpfen anregte, haben schlecht und recht ihre Verse gemacht: zu besonderer Erwähnung geben sie keinen Anlaß. Als poetischer Sprecher des von Maximilian I. nach Celtes' Vorschlage gegründeten Wiener *Collegium poetarum et mathematicorum* trat Vincenz Lang oder Vicentius Longinus Eleutherius auf, ein Schlesier von Geburt; er hat den Dank für die Einrichtung des Collegiums in einem hexametrischen, von Celtes verbesserten Gedicht ausgesprochen, das sich zu einem Preislied auf Maximilian steigert und neben der herkömmlichen Überschwänglichkeit doch auch manches Gegenständliche aufweist, im ganzen sich aber nicht aus der gleichartigen Masse panegyrischer Dichtung heraushebt. Ähnlich verhält es sich mit den Gedichten eines dem Wiener Kreise nahestehenden Poeten, des Schweizers Ulrich Schmidt (Fabri † nach 1544). Ein wenig, aber auch nur ein wenig höher steht der ebenfalls von humanistischer Bildung angewehrte Abt des Wiener Schottenklosters, Benedictus Chelidonium (um 1520). Dieser ist in der Literaturgeschichte hauptsächlich als Dramatiker bekannt: sein Streitspiel: „Der Kampf zwischen Wollust und Tugend“ (1515) behandelt einen Vorwurf, der auch in der neulateinischen Lyrik wiederholt auftaucht. Als Lyriker lernt man Chelidonium in seinen „frommen und kurzen Betrachtungen über Fall und Wiederbringung des Menschengeschlechtes“ kennen, die, mit Bildern Dürers geschmückt, 1512 erschienen. Die in dem Bändchen vereinigten Gedichte schildern in verschiedenen, überwiegend lyrischen Maßen, fast durchweg erzählend (teilweise im Praesens), selten in der Anrede, den Fall Adams und Evas, Austreibung aus dem Paradiese, Verkündung, Geburt, Einzug in Jerusalem, Tempelreinigung, hierauf die einzelnen Stadien der Leidensgeschichte, dann die Geschehnisse bis zur Ausgießung des heiligen Geistes, Christi Wiederkehr zum Gericht; eine Betrachtung über Christi Antlitz auf dem Schweißstuche der Veronika bildet den Abschluß. Die Darstellung überwindet die Steifheit nur selten; einzelne Bilder verraten Beweglichkeit: die Aus-

treibung aus dem Paradiese wird nicht erzählt, sondern durch einen Monolog des Engels vergegenwärtigt, der den ersten Eltern vorhält, was sie verscherzt haben, und was ihrer wartet; das humanistische Zöpfchen des trefflichen Abtes wackelt ergötzlich, wenn er am Schlusse den Engel sagen läßt: „(Nach eurem Tode) wird Minos eure Seele, die Erde eure Gebeine verwahren“. Zuweilen bricht auch die Persönlichkeit durch: so vermag der eifrige Priester bei der Austreibung der Wechsler und Krämer aus dem Tempel seinen Grimm über die Menschen nicht zu unterdrücken, die den Gottesdienst stören und entweihen:

*„Mente tene, juvenis templorum limina servans,
Comtus ad ingressum mollem mulieris amatae,
Funiculos iramque Dei dextramque potentem!
Et matrona levis, spatiosa sub ora virorum,
Exornata nimis, Venerique simillima pictae,
Omnia venalem portans per templa pudorem,
Funiculos Christi timeas verberque futurum,
Exilium perpes animae poenasque decorae!“*

Hier und da sucht Chelidonium auch die biblischen Berichte durch selbständige oder legendenhafte Züge zu bereichern. Der Auferstandene erscheint bei ihm nicht bloß der Maria Magdalene, sondern auch der eigenen Mutter, und hier wird ganz anschaulich die in Trauer sich abhärmende Maria dem im schimmernden Glanz wiederkehrenden Gottessohne gegenübergestellt, der der Mutter verkündet, daß der Winter vergangen und der Frühling gekommen, daß er zwar gestorben, aber wieder erstanden sei, daß er die Herrschaft erhalten habe, und die Mutter einst (in zwölf Jahren, wie es höchst prosaisch heißt) den olympischen Herrschersitz mit ihm teilen werde. An Versuchen, den Leser zu gefühlsmäßiger Anteilnahme zu stimmen, fehlt es keineswegs, und wie bei Brant und Tuberinus richtet auch hier Christus vom Kreuz herab an den Menschen mahnende Worte.

Der innere Wert des Büchleins würde ein längeres Verweilen nicht rechtfertigen. Allein vom geschichtlichen Standpunkt aus ergibt sich ein anderes Urteil. Denn die schlichte, schmucklose, nur selten durch die unvermeidlichen Humanistenmätzchen entstellte Art, in der die religiösen Motive später in der neulateinischen Dichtung gestaltet worden sind, erscheint hier schon völlig ausgebildet. Es ist daher kein Zufall, daß das Werkchen

auch bei den Protestanten eifrige und dankbare Leser gefunden hat. Noch am Ende der in der vorliegenden Darstellung zu schildernden Periode erlebte es in protestantischen Kreisen eine Jubiläumsausgabe (Görlitz 1612) und zwar ohne die (allerdings erwähnten) Dürerschen Stiche, ein sicheres Zeichen für die Tatsache, daß auch der Text sich großer Beliebtheit erfreut hat. Als ein Vorläufer der späteren Entwicklung kann also auch der Lyriker Benediktus Chelidonium Anspruch auf Beachtung erheben.

Poetisch ungefähr auf der gleichen Höhe oder Tiefe steht ein anderer, in Celtes' Kreis gehörender Poet, Johannes Pinicianus; besser als eine, den Stammbaum Maximilians bis in fabelhafte Zeiten verfolgende Ode gelingt ihm trotz mancher Centos eine Ekloge, wie es scheint, nicht allegorischer Art: ein tückischer Bock hat den Hirten erst erschreckt, dann die Herde zersprengt und vernichtet; der Hirt kann sich den traurigen Vorgang nur so erklären, daß ein böser Dämon Bocksgestalt angenommen hat (1512). — Auch der in Celtes' Kreise herrschenden Hauptstimmung hat Pinicianus Ausdruck gegeben; als Verteidiger des Humanismus läßt er einen Verächter dieser Studien hart an.

Diese Kämpfe zwischen Neuem und Altem, zwischen Humanismus und Scholastik haben in kein Leben so entscheidend eingegriffen wie in das des Johannes Rhagius Aesticampianus (Johannes Rak aus Sommerfeld, geb. wahrscheinlich 1463), obgleich dieser keineswegs zu den Stürmern und Drängern gehörte, sondern in der Hauptsache etwa den Wimpfelingischen Standpunkt teilte (vgl. das Kapitel im zweiten Halbbande: „Wittenberg. Vorklänge“ S. 60 f.). Als Professor in Frankfurt a. O. durch die dort zur Herrschaft gekommene scholastische Richtung abgestoßen, ging er 1508 nach Leipzig, wurde hier 1511 durch die Anhänger des Alten vertrieben und kehrte nach längerem Aufenthalt in Rom, Paris, Köln nach der Heimat zurück, versuchte eine Schulgründung in Kottbus, hatte aber weder hier noch in Leipzig mit dem Lehramt Glück, bis ihn 1517 eine bis zum Lebensende (1520) bekleidete Wittenberger Professur den Sorgen entrückte. Rhagius muß eine ungemein anregende Natur gewesen sein. Ausgerüstet mit reichen Kenntnissen, von denen er ohne Pedanterie Gebrauch zu machen wußte, feinsinnig, elegant im Ausdruck, bezauberte er im Gespräch Gleichstrebende wie Schüler, so daß Eoban Hesse ein Mahl an der Seite dieses Humanisten köstlicher als eine Göttermahlzeit zu sein schien.

Daß die dichterischen Bemühungen einer Persönlichkeit dieser Art wenigstens nicht ganz unfruchtbar sein können, leuchtet ohne weiteres ein. Vereinzelte poetische Versuche des Rhagius haben sich mehrfach erhalten; die Hauptleistung entstand während der den oben erzählten Schicksalen vorausgegangenen Zeit, nämlich während der vierjährigen Lehrtätigkeit an der Universität Mainz (1501—1506); 1505 scheint die Sammlung abgeschlossen gewesen zu sein, 1507 erschien das Gedichtbuch unter dem Titel: „Epigramme“ (das Wort hier, wie so häufig, für „Gedichte“ überhaupt gebraucht). Neben dem Distichon tritt gelegentlich der Hexameter auf, weit häufiger aber werden lyrische Maße verwendet und mit unleugbarem Geschick gehandhabt. Vereinzelt erscheint Religiöses, wobei der Poet Steifheit und Nachahmung nicht überwindet; doch zieht ein Hymnus auf den h. Martin an, nicht so sehr wegen der meist in der Anrede durchgeführten Lebensbeschreibung als um der anschaulichen Vergegenwärtigung des Mainzer Martinsfestes willen, in die das Gedicht schließlich einmündet. Der Hauptteil des Buches entfällt auf die Gelegenheitspoesie; Gönner, Freunde und Schüler werden mit Ansprachen bedacht. Aber der Poet kommt doch meist über das Schablonenhafte der Gattung hinaus: wenn er einem Gönner huldigt, wenn er für Geschenke oder Bewirtung dankt, so versteht er hübsch über das Wesen des Angeredeten, über die erwiesene Wohltat zu plaudern oder persönliche Anliegen vorzubringen. So erschließt sich in diesen Gedichten doch der Umkreis seines Mainzer Daseins. Und wie lebensvoll er das ihn Umgebende erfaßt, lehrt ein wohl von Tifernas angeregtes, aber ihn weit übertreffendes Stück, das schon mehrfach die Aufmerksamkeit der Betrachter auf sich gezogen hat: seinem Famulus schreibt er die von früh bis spät zu erledigenden häuslichen und wissenschaftlichen Aufgaben vor, wobei er mit dem Hausfegen, Ofenheizen, Schuhputzen und Kleiderreinigen beginnt, um Schritt für Schritt bis zur Bereitung des Nachtlagers und der endlich eintretenden Ruhepause vorzuschreiten. Auch wie ein angehender Student sich von der Heimat losreißt, um die Universität zu beziehen, wird mit einem Anfluge von Humor anmutend beschrieben. Schon bei dieser Schilderung vernimmt man erotische Klänge: sie lassen sich noch deutlicher in einem anderen Gedichte vernehmen. Da schlägt er einem Jagdliebhaber vor, mit ihm zu tauschen: er will mit dem Wurfspieß das grimme Raubtier erlegen, der angeredete

Graf aber soll der Schönen mit Liedern huldigen und wird dann sicher besseren Erfolg haben als der arme Poet, der vergeblich mit Versen um sein Mädchen wirbt:

*„Me miserum, dilecta meum quod spernit amorem,
Spernit et assiduas bestia dira preces
Et spernit versus, quibus est iam tempus in omne
Inter formosas connumerata deas.“*

Nach diesem Bekenntnis nimmt es nicht wunder, daß der Poet sein Liebeswerben auch unmittelbar vorbringt. Es gilt zwei Frauen oder Mädchen, Martha und Cattha; beiden erzählt er in mythologischer Einkleidung vom Ursprung der Liebe und benutzt diese Darlegung, um in kürzerer oder längerer Form baldige Erhörung von der Geliebten zu erflehen; an jede von beiden richtet er ein längeres Gedicht, indem er erst ihre körperlichen, dann ihre geistig-sittlichen Reize teils durch direkte Schilderung, teils durch klassische Vergleiche erhebt. Da er so seine Gaben gleichmäßig unter die Schönen verteilt, erscheint es begreiflich, daß er sich schließlich an beide zugleich wendet, wobei allerdings die zuletzt angeredete Cattha die feurigsten Versicherungen erhält. — In der Einzelausführung der Liebesdichtung ist der Einfluß der Italiener unverkennbar; insbesondere scheint wieder Beroaldus vorbildlich gewesen zu sein. Es entspricht dieser Abhängigkeit, daß rhetorische Floskeln überwiegen. Aber der Poet sucht doch auch zu einem wirklichen Bilde vorzudringen, so wenn er z. B. das häusliche Walten der Geliebten und ihre Geschicklichkeit in weiblichen Arbeiten schildert.

Des Rhagius Schüler war Ulrich von Hutten (1488—1523), und in den Anfängen von Huttens Lyrik läßt sich der Einfluß, zwar nicht von Rhagius poetischen Versuchen, wohl aber von dessen Moralphilosophie feststellen. Allein sehr bald schüttelt der feurige Jüngling alles Angelernte von sich ab und geht seinen eigenen Weg. Eine Geschichte der neulateinischen Lyrik kann nur einen Ausschnitt aus dem Lebenswerk Huttens bieten, immerhin spiegelt sich aber auch in Huttens lyrischen Dichtungen der gewaltige, Huttens Dasein erfüllende Kampf, der von der Abwehr ihm persönlich angetaner Schmach zu immer höheren Zielen aufsteigt und schließlich in dem Eintreten für Deutschlands Freiheit und Ehre gipfelt. Es entsprach der heroischen Natur Huttens, daß ihm im Krieg und Streit am wohlsten war.

Daher weckte erst der Zorn in ihm die poetische Stimmung, und der ganze Hutten offenbart sich da, wo er dieser Anlage seines Wesens folgen kann.

Das ist noch nicht in den Jugendversuchen der Fall, die sich aus den Jahren 1506—09 erhalten haben. Fast durchweg sind es Begleitgedichte zu Werken seiner Lehrer und Freunde, schnell hingeworfene Kinder des Augenblicks. Am Anfang steht eine, das Genie Eoban Hesses verherrlichende Elegie, wichtig, weil sie lehrt, wie sehr Hutten bei dem befreundeten Dichter die Gaben bewunderte, die er an sich selbst schmerzlich vermißte. Die übrigen, sämtlich elegischen Stücke, wenden sich, ihren Zwecken entsprechend, allgemeinen Fragen zu, bis am Schlusse das Persönliche wieder die Oberhand gewinnt.

In der Form zeigen diese Anfangsarbeiten selbstverständlich viele Mängel. Aber auch im Inhalt scheint sich der künftige Hutten noch nirgends zu regen. Das ist wiederholt ausgesprochen worden, am treffendsten, wie immer, durch David Friedrich Strauß. Gleichwohl muß danach gefragt werden, ob nicht bereits Züge erkennbar sind, die das Wesen des ausgewachsenen Dichters begründen. Und einer dieser Züge ist in der Tat schon vorhanden. Wie später, so wirkt nämlich Hutten auch in diesen Jugendversuchen durch den Gegensatz. Er rühmt die Mark wegen ihrer Naturerzeugnisse, aber höher als diese Fülle des Reichtums schätzt er die Bildungsstätte ein, die Joachim I. in Frankfurt gegründet; er erweist den alleinigen Wert der Tugend, indem er sie mit den vergänglichen Gütern des Irdischen zusammenhält; er zählt die sinnfälligen Wunder der Schöpfung auf, um dann ihnen gegenüber den menschlichen Geist und dessen Betätigung als das höchste Himmelsgeschenk zu preisen; er berichtet, wie die Völkerstürme der ersten Jahrhunderte unserer Zeitrechnung die meisten Denkmäler der christlichen Lehre zerstört haben, wie aber trotzdem neun Briefe des h. Hieronymus, vor dem Untergang gerettet und, durch Rhagius' Sorgfalt dargeboten, den Kirchenvater neu in seiner Größe vorführen. Und diese der satirischen Anlage von Huttens Geiste entspringende Fähigkeit, einen Gedanken oder ein ihm vorschwebendes Bild durch den Gegensatz deutlicher heraustreten zu lassen, erscheint unmittelbar vor seinem ersten Hauptwerk bereits voll entwickelt. Von der pommerschen Küste aus richtete er 1509 eine Elegie an seinen Freund Trebelius. Da stellt er das eigene landschwei-

fende, von Krankheit und Armut heimgesuchte Dasein dem seßhaft-behaglichen Leben des Freundes gegenüber, die Antithese auch im Einzelausdruck herausarbeitend. Wichtige Farben, die Huttens erster großen Dichtung das bezeichnende Gepräge verleihen, werden hier schon verwendet; es fehlte nur noch der persönliche Anstoß, um seine Zornes-Muse ganz zu wecken.

Dieser Anstoß erfolgte bekanntlich noch am Ende des gleichen Jahres. Der erkrankte und bettelarme Dichter hatte in Greifswald Aufnahme und Unterstützung bei dem Professor Hennig Lötze und dessen Vater Wedeg gefunden; er entzweite sich mit seinen Wirten, und diese ließen den Wegziehenden vor der Stadt überfallen, seiner Habe und Kleidung berauben, so daß der Kranke in der strengen Winterkälte sich nur mühselig nach Rostock schleppen konnte. Von hier aus schleuderte er 1510 seine Elegien gegen die „Lossier“ (Lötze).

Hutten wollte in den zwanzig Elegien gegen die Lötze die Welt mit dem ihm angetanen Unrecht bekannt machen, bei den zuständigen Gewalten sowie mit Hilfe hochstehender Gönner die Sühnung des Frevels durchsetzen, Verwandte, Freunde und Zunftgenossen zur Teilnahme an dem Kampfe gegen seine Peiniger aufrufen. In der ersten Elegie des ersten Buches bezeichnet der Dichter das Geschehene nur in den allgemeinsten Zügen: er sucht Mitleid für seinen jämmerlichen Gesundheitszustand zu erwecken; er nennt zwar schon den Feind und verklagt ihn wegen seiner unerhörten Grausamkeit, aber was ihm angetan worden ist, muß der Leser aus einzelnen, bei der Schilderung seiner Krankheit hingeworfenen Andeutungen erraten. Erst nachdem so die Erwartung gespannt ist, erfolgt in der zweiten Elegie die ausführliche Erzählung des Überfalls und seiner Vorgeschichte, wobei der Dichter auch die eigene Schuld nicht verschweigt. Nunmehr ist für ihn ein fester Halt gewonnen; in jeder der folgenden Elegien des ersten Buches bildet die ruchlose Tat der Lossier den Mittelpunkt. In den verschiedensten Formen führt der Dichter seine Sache. Er weist auf sein ideales Streben im Gegensatz zu den bösen Eigenschaften und dem bösen Leben der Lossier hin, die er nicht schwarz genug malen kann; er mahnt den Landesherrn der Frevler an seine richterliche Pflicht; wie fruchtbar die Barmherzigkeit sei, die er für sich in Anspruch nimmt, zeigt er an den Beispielen Christi, des h. Martin und der h. Elisabeth; er fordert seinen Vetter Ludwig von Hutten auf, den älteren

Lossius auf dem Wege zur Frankfurter Messe abzufangen und ihn gefangen zu halten. Meist wirkt Hutten durch rhetorische Mittel und Gegensätzliches; besonders kommt es ihm darauf an, sein eigenes Unglück durch den Gegensatz zu seiner früheren Lage und dem schwelgerischen Leben der Lossier herauszuarbeiten. Aber wo es sich um die begründenden Züge seines Wesens handelt, da bedarf er solcher Kunstmittel nicht, da findet er für den Gehalt der eigenen Natur das aus dem Innersten kommende Wort; und die Persönlichkeit tritt mit unmittelbarer Lebendigkeit heraus. So wenn er von seiner Wanderlust spricht (I, 10; Z. 33 ff.):

„*Nusquam habitare magis quam me delectat ubique,
Undique sunt patriae rura domusque meae;
Cumque alius dulces dubitet liquisse parentes
Nec velit a patrio longius esse solo,
Me iuvat esse aliquid famamque extendere factis
Et tepidum obscura tollere nomen humo.*“

Oder wenn es sich um die entscheidenste seiner Eigenschaften handelt, um die unzerbrechliche Willenskraft. Ihr entspricht die unerschütterliche Überzeugung, daß sein Geist schließlich über alle Widerwärtigkeiten den Sieg davontragen wird. Diese Stimmung kommt in der zweiten Elegie zu überzeugendem Ausdruck (Z. 67 ff.; vgl. auch I, 3; Z. 21 ff. und namentlich II, 1; Z. 39 f.):

„*Nos celebres arteis pulchro iungemus honeste,
Peste etiam multos continuante dies;
Vicerit insanos constans patientia morbos,
Vincetur studio perfidus illo meo.*“

Im zweiten Buche gestalten sich die Voraussetzungen etwas anders als im ersten. Wohl vergißt auch jetzt der Dichter das ihm angetane frühere Unrecht keineswegs. Aber mehr noch kommt es ihm darauf an, neue Angriffe der Gegner abzuwehren, da angeblich die Lötze, gereizt durch seine ehrenvolle und erfolgreiche Lehrtätigkeit in Rostock, ihm zu schaden suchen. Von der Anlage des ersten Buches unterscheidet sich das zweite auch insofern, als es sich nicht mehr so straff um den Mittelpunkt gruppiert wie jenes. Andere Gegenstände drängen sich ein; der Dichter singt einem verehrten Manne das Grablied; er wendet sich gegen die Umtriebe eines in Rostock gegen ihn wühlenden Feindes. Allerdings hat Hutten dafür gesorgt, daß auch in diesen

Elegien der Hauptvorwurf nie ganz dem Auge des Lesers entschwindet.

In dem Bilderschmuck, in der Herübernahme und Verwendung einzelner Grundgedanken läßt sich der Zusammenhang mit der früheren humanistischen Dichtung nicht verkennen. Was aber Hutten von seinen Vorgängern trennt und zugleich über sie erhebt, ist der eigentümliche Charakter der Sprache. Schon in diesen Dichtungen der Frühzeit erkennt man, daß Hutten in seinen besten Stunden den bezeichnenden Grundzug der neulateinischen Sprache, das Nachahmende, zu überwinden vermag. Wo er ganz er selbst ist, da wird der Ausdruck von dem stürmischen Hauch der Leidenschaft beseelt, der, unbekümmert um die klassischen Vorbilder, nur dem inneren Gesetz folgt.

Ist die Gabe Huttens, den ungestümen Drang seiner Feuerseele in der Dichtung lebendig werden zu lassen, unbestritten, so gilt dies nicht in gleichem Maße von seiner Fähigkeit zum künstlerischen Bilden. Nun soll gewiß nicht in Abrede gestellt werden, daß diese Fähigkeit hinter der Gewalt des Temperaments zurücktritt. Aber ganz hat sie Hutten keineswegs gefehlt. Und schon die „Klagen gegen die Lötze“ bezeugen, daß er es sehr wohl versteht, das Zuständliche zu erfassen und zu gestalten. Um nur ein Beispiel zu geben: Hutten schickt die Muse zu seinem Vetter Ludwig (I, 7), und er vergegenwärtigt auf das Lebendigste, wie die Gesandtin den Gesuchten findet, und unter welchen äußeren Bedingungen sich das Gespräch zwischen beiden entwickelt. Hier sowie in ähnlichen kleinen Bildern offenbart es sich deutlich, daß Hutten für einige Zeit den Glutstrom des Inneren zu bändigen und sich in den Einzelvorgang liebevoll zu versenken vermochte. Dies geschieht z. B. auch in der berühmten zehnten Elegie des zweiten Buches, in der Hutten die Elegie bei der ganzen Dichterschar Deutschlands die Runde machen läßt. Zugleich zeigt dieses Stück, daß auch die Züge einer weicheren lyrischen Stimmung, die sonst gewöhnlich durch das Ungestüm des Temperaments übertönt werden, bei Hutten eine Stätte finden. Das offenbart sich namentlich da, wo Hutten den Eltern die Nachricht von seinem Unglück verheimlichen will, um ihnen den Schmerz zu ersparen. Besonders eindrucksvoll ist es, wie er dabei der Mutter gedenkt (Z. 115 ff.):

„Audiat illa nefas, defectos decidet artus

Et gelidum absque omni sanguine pectus erit;

*Cura mihi est, male ne nostros ferat illa labores,
Neve illi nova sim causa doloris ego.*“

Die Bedeutung dieses ersten Wurfs schätzt man erst dann richtig ab, wenn man eine der Beigaben des Poeten Hermann Trebelius und zwar das umfängliche elegische Schlußgedicht zum Vergleich heranzieht. Auch Trebelius wirtschaftet mit den gleichen Vorstellungen wie Hutten; aber wie weit bleibt er in seinen Wirkungen hinter diesem zurück! Und wie nahe streift er, absichtlich oder unabsichtlich, an die Parodie; auch die vom Trunk gerötete Nase des alten Lötze läßt er sich nicht entgehen, während Hutten zwar übertreibt, aber doch in der Polemik die Grenze, die das Pathos aufrichtet, nicht überschreitet.

In der Herrschaft über die Form bedeutet Huttens nächste Leistung einen Rückschritt. Dagegen ist sie inhaltlich von höchster Wichtigkeit. Denn mit ihr betritt Hutten das Gebiet, das dem Feuer seines Geistes entsprach. In dem Kriege gegen Venedig (1508–10) hatte Maximilian I. Entscheidendes nicht auszurichten vermocht; trotzdem waren die Venetianer bereit, sich mit einer Geldsumme von den ihren Handel störenden Plackereien loszukaufen. In seinem elegischen „Mahnruf an den Kaiser Maximilian, daß er den Krieg gegen die Veneter fortsetze“, fordert Hutten den Kaiser auf, das Anerbieten der Republik abzulehnen, da es nur von hinterlistigen Absichten eingegeben sei. Er solle vielmehr mit aller Kraft, im Vertrauen auf die kriegerische Stärke des deutschen Volkes den Kampf aufnehmen; der Sieg könne ihm nicht entgehen. Der Hauptnachdruck ruht auf der Betonung der alten deutschen Tüchtigkeit und dem glühenden Unwillen darüber, daß diese Eigenschaften zu des Dichters Zeit erloschen zu sein scheinen; was Hutten erfüllte, kommt etwa in den folgenden Versen zum Ausdruck (Z. 465 ff.):

*„Ardet et antiquam repetens Germania laudem,
Egrege quidquam quod gerat esse cupit....
Germanae virtutis erat gerere arma repente,
Quamquam indicta forent, arma movere prius.
Proh pudor! ira animo subeat, clementia cesset,
Unaque sit virtus bellum inisse cito.“*

Der Aufbau läßt Huttens Absichten wohl erkennen: es liegt ihm daran, den Gegner als möglichst verächtlich hinzustellen,

um dadurch den Mahnungen an Deutschland, das selbst einem so erbärmlichen Feinde gegenüber das Schwert in der Scheide läßt, ein größeres Gewicht zu geben. Allein dieser Plan wird nicht genügend durchgeführt; viele Abschweifungen und Wiederholungen stören den Eindruck; auch die humanistisch-neulateinischen Aufzählungen haben etwas Ermüdendes, das der rednerische Schwung nicht zu beseitigen vermag. Eine spätere Umarbeitung (1518) hat manche dieser Schäden getilgt, als Ganzes war das Gedicht nicht zu retten. So wird man sich an die Einzelheiten halten müssen, in denen das, was von nun an die Grundstimmung von Huttens Denken und Dichten werden sollte, kräftig in die Erscheinung tritt: nämlich sein vaterländischer Sinn und seine Begeisterung für die Weltmacht des Kaisertums deutscher Nation. Dagegen kommt diesmal, von einzelnen Bildern abgesehen, das Künstlerische den Mitteln der Rhetorik gegenüber zu kurz: nur selten taucht ein solcher Zug auf, so wenn Hutten etwa erzählt, daß sein Vater in Maximilians unglücklichem Schweizerkriege mitgefochten und dabei die Kraft und Lebensfülle des Kaisers im Inneren empfunden habe (Z. 569f.):

„*Sensit enim viresque tuas sensitque vigorem,
Cum manibus tantum prosequeretur opus.*“

Weit stärker als in diesem Aufruf macht sich in dem mit ihm zugleich veröffentlichten „Gruß an Wien“ das geltend, was Hutten im eigentlichen Sinne an lyrischer Kraft besaß. Es gelingt ihm hier wiederum für den entscheidendsten Wesenszug den treffenden Ausdruck zu finden, nämlich für die Unrast seiner Natur und die daraus hervorgehende Sprunghaftigkeit:

„*Nec sinit (die Parze Lachesis), ut vellem curas amplexier illas,
Sed contra nutum pugnat agitque meum.*“

Als eine Art Selbstbekenntnis ist auch der einem älteren Einfall nachgebildete Scherz „Der Niemand“ anzusehen (1513); er hat freilich seine vollkommene Form erst 1515 erhalten (veröffentlicht 1518). Wenn hier der „Niemand“ für alle Sünden verantwortlich gemacht oder alles in der Welt Fehlende auf ihn abgeschoben wird, so schwingt doch auch der Unwille des Dichters über die Nichtachtung mit, die ihm von Verwandten und Freunden zuteil geworden, weil er es im Leben noch zu keiner angesehenen Stellung gebracht hatte. Aber freilich, bei der Anlage

des Ganzen muß der individuelle Zug notwendigerweise zurücktreten.

Desto deutlicher offenbart er sich in einem der gelungensten Werke Huttens in seinem „Buch der Epigramme an Kaiser Maximilian“ (1512/13). Als Ganzes gehört die Dichtung ebenso wie Huttens andere Epigramme und die episch-satirischen Poesien in einen späteren Zusammenhang. Allerdings entfernen sich Huttens Epigramme meist beträchtlich von der Idealform der Gattung; die Zuspitzung am Schlusse, die das Epigramm als unerläßliche Vorbedingung fordert, gelingt ihm nicht oft: das innere Feuer seines Geistes drängt auch hier zu ungestüm nach außen. Indessen davon im dritten Bande dieses Werkes. Hier nur so viel, daß in den Epigrammen, ähnlich wie häufig bei den Humanisten und Neulateinern, rein Lyrisches geboten wird, Monologe, die die augenblickliche Stimmung zum Ausdruck bringen. Der kranke, den gelähmten Fuß mühsam nachschleppende Streiter hinkt bei der Belagerung von Padua einher; die bedrängten Feinde nehmen verzweifelt alle Kraft zusammen; er hält sich im Felde für nutzlos und ersehnt den Tod:

„*Jam pede pertaesum est claudoque insistere talo;
Qui valet ut vivat, me perimant Veneti.*“

Und ebenso ein Erzeugnis der augenblicklichen Stimmung ist die Anrede an die Venezianer, die den in der Nähe der Stadt Herumhinkenden mit Kugeln und Bolzen beschießen, so daß er sich schließlich nur mit Mühe in einem Laufgraben birgt. Da spricht er in der Bitte an die Feinde rückhaltlos aus, was ihm die Furcht eingab, während ihm die Geschosse um den Kopf sausten. Aus den anderen lyrischen Stücken (vgl. namentlich 97 u. 100) sei noch die Grabschrift hervorgehoben, von Hutten 1512 verfaßt, als er schwerkrank in dem von Schweizern belagerten Pavia, durch die Franzosen argwöhnisch bewacht, ausharren mußte; sie trägt ganz die Farbe des damaligen Zustandes, sucht aber trotz der tiefen Niedergeschlagenheit auch das ihn bewegende Lebensideal festzuhalten:

„*Vixi equidem musis, animum coluique per artes,
Sed reor irato me studuisse deo.*“

Oder wie es schöner in den Schlußversen des ursprünglichen Entwurfes heißt:

*„Ipse suas coluit per mille pericula musas
Et, quanti potuit, carminis autor erat.“*

Ein wesentlich anderes Gepräge als diese rasch hingeworfenen, aber eben gerade darum die eigensten Empfindungen aufdeckenden Verse trägt das zunächst zu besprechende Werkchen, der Panegyricus auf den neuernannten Erzbischof Albrecht von Mainz (1514). Handelt es sich bei den lyrischen Teilen der venetianischen Epigramme um scheinbar absichtslose Wiedergabe des den Dichter Bewegenden, so wird in den 1300 Hexametern dieses Festgesanges aller Pomp der humanistisch-neulateinischen Rhetorik aufgehäuft. Die Freude der den Einzug des Fürsten erwartenden Bevölkerung, der Schmuck der Straßen, das prächtige Feuerwerk, das aber noch durch den von Albrecht ausgehenden Glanz verdunkelt wird, wie das Licht der Sterne durch die Strahlen der Sonne — alles dies, sinnfällig dargestellt, bereitet den Hauptinhalt geschickt vor. Zum Verkünder der Feststimmung wählt der Dichter nicht unzweckmäßig den Vater Rhein, der zu dem frohen Ereignis auch die anderen deutschen Flüsse herbeiruft. Bevor aber der Rhein die ihm zugedachte Rolle übernehmen kann, wird noch eine mythologisch-allegorische Erfindung benutzt, um Albrecht und das Hohenzollernhaus zu verherrlichen: beim Tode Albrecht Achills tröstet Mars die trauernde Germania im Hinblick auf die den Großvater ersetzenden hervorragenden Enkel: Joachim I., Erzbischof Albrecht und Kasimir von Ansbach. Dann aber tritt der Rhein in Tätigkeit; bevor er jedoch den Kurfürsten begrüßen kann, folgt erst eine Beschreibung der Bilder, die die Nymphen in seinen Prunkmantel eingewebt haben: es handelt sich um nichts weniger als um die ganze deutsche Geschichte, die nun der Reihe nach im patriotischen Sinne, mit romfeindlicher, wenn auch durch die Rücksicht auf den geistlichen Herrn etwas gemilderter Tendenz vorgetragen wird. Dann Rede des Rheins an Albrecht, erneuter Preis des Erzbischofs und Betonung seines vorbildlichen Wandels, wobei Hutten die Gelegenheit benutzt, um das ihm vorschwebende Ideal eines wahren Kirchenfürsten zu zeichnen.

Trotz aller den heutigen Leser befremdenden Züge hat das Gedicht Anspruch auf genauere Würdigung, auch wenn man von dem zuletzt erwähnten Punkt absieht. Zunächst die äußeren Zutaten. Die aus der neulateinischen Poesie der Italiener und wohl noch aus der späten Antike stammende Erfindung von den in

den Mantel eingewebten Bildern ist zu einem stehenden Requisito der deutschen Neulateiner geworden und dient, wie hier, meist höfischen Zwecken. Wichtiger als diese äußere Form ist die Fähigkeit Hutten, sich lebendig in eine Lage zu versetzen. So wunderlich manche aufgeheftete Flicker auch erscheinen, es liegt doch etwas wie Festesglanz auf der ganzen Darstellung; und die zu vergegenwärtigende Stimmung verdichtet sich in gut ausgeführten Vergleichen, so von der Braut, die der Hochzeit entgegenharrt, oder von den Kindern, die sehnlich den in kaufmännischen Geschäften abwesenden Vater zurückerwarten. Daß die höfischen Übertreibungen nicht einen so widerwärtigen Beigeschmack haben wie anderwärts, erklärt sich wohl vor allem daraus, daß Hutten das Ganze aus dem wichtigsten Grundzuge seiner Natur heraus gestaltet hat, nämlich aus dem patriotischen. Und wo dieser sich von dem umhüllenden Beiwerk freimacht, spürt man den Herzschlag durch. So etwa in folgenden Versen:

*„O fecunda viris Germania, sola priores
Quae vincis, semper quae prisca recentibus auge
Cultibus, et nunquam sinis a maioribus illis
Degenerare decus, tu, nondum effeta, parentes
Aequasti virtute nova, nec desinis unquam
Esse tui similis ...“*

Wie in diesem Panegyricus, so häufen sich auch in dem nächstfolgenden Versuch, dem Klagelied auf den durch Herzog Ulrich von Württemberg erschlagenen Hans von Hutten, die rhetorischen Mittel (1515). Ja, man kann sagen, daß sie noch stärker das eigentlich Poetische überwuchern als in dem eben besprochenen Gedichte. Die Untat des Mörders, die Trauer der Verwandten und der Gattin will der Dichter vergegenwärtigen, allein der Aufwand von Bildern und Vergleichen, namentlich aus der antiken Sage und Dichtung wirkt nicht überzeugend; man empfindet zu sehr das atemlose Suchen nach möglichster Steigerung des Ausdrucks für das unselige Geschehnis und dessen Folgen; lediglich da, wo in dieser Hetze eine Atempause eintritt und der Dichter zu einfachen Wendungen greift, schwindet der Eindruck des Gekünstelten, so etwa wenn der tote Hutten mit den Blumen verglichen wird, die das Mädchen gepflückt hat, und die bald welk herabhängen. Für Hutten bezeichnend ist es, daß auch in

dieser Dichtung der nationale Ton erklingt: der Ritter ruft seine Standesgenossen zur Rache auf, sonst müßte man sagen, daß der Deutsche, der die Welt bezwungen, die Kraft der Väter verlernt habe und in Wollust und Trägheit versunken sei.

Ganz von dem nationalen Gedanken ist die nächste lyrische Dichtung beherrscht, die zugleich in den Stoffkreis der italienischen Angelegenheiten Maximilians zurückführt. Hutten greift diesmal nach dem Vorbilde der Italiener zur allegorischen Heroide. Er läßt Italia an den Kaiser schreiben, dessen Ausbleiben beklagen und ihm die Notwendigkeit baldigen Kommens vor Augen stellen. Ihre Forderung begründet sie durch ihre unglückliche Lage, durch den Hinweis auf die früheren Heldentaten der Deutschen in Italien, ja auch durch den ehemaligen Kriegsruhm und die Weltherrschaft der Römer, deren Erbe Maximilian als Kaiser angetreten habe. — Auch dieses Werkchen leidet als Ganzes, ähnlich und doch wieder anders wie das Klagelied auf Hans von Hutten, unter dem Mangel an straffer Zusammenfassung. Aber stärker als das Klagelied wird unser Gedicht durch das Wehen eines Geistes belebt, der den ganzen Menschen beherrscht. Das zeigt sich am deutlichsten bei einem Vergleich der Sprache beider Gedichte. Während in dem Klagelied der Ausdruck zuweilen gequält scheint, quillt er hier unmittelbar aus der Sache, und gelegentliche Centos, wie: „*cunctando restituit rem*“, vermögen die Wirkung nicht zu schädigen. Die Vervollständigung der Heroide durch die sein Verhalten rechtfertigende Antwort Maximilians an Italia führte Huttens Freund Eoban Hesse herbei, und dieses an Kraft hinter Huttens Stück zurückbleibende Schreiben, das freilich eine undankbare Rolle durchzuführen hatte, deckt in bemerkenswerter Weise den Gegensatz zwischen den beiden Dichterpersönlichkeiten auf.

Von nationalen Gesichtspunkten gehen auch die Gedichte aus, mit denen Hutten in den Reuchlinschen Streit eingegriffen hat. Er versuchte den Kardinal Adrian (Adrian VI., auf den die Betonung der deutschen Abkunft paßt, oder Adrian von Corneto?) in einem hexametrischen Gedicht für Reuchlins Sache zu gewinnen; die Ruchlosigkeit der Gegner Reuchlins, die den Dominikanern zur Last gelegten Schandtaten malt er mit starken Farben aus, er erhebt das Verdienst Adrians und mahnt ihn, den Dichter, sich des Dichters anzunehmen. Im Inhalt mit diesem Sendbrief sind die betreffenden Teile des ebenfalls hexa-

metrischen „Triumphes Reuchlins“ verwandt. Auch in diesem umfänglichen Preislied wird nach einleitenden Worten der Streit Reuchlins mit den Dominikanern in der gleichen Beleuchtung vorgetragen. Dann erfährt der Leser, wie Reuchlin, nachdem er die Feinde niedergeworfen, in seine Vaterstadt Pforzheim zurückkehrt, und es erfolgt die Beschreibung seines feierlichen Einzuges, wie ihn der Dichter im Geiste erschaut. Die Kampfmittel und Schutzheiligen der Besiegten werden dem Triumphator vorangeführt, dann erscheint dieser selbst, durch Musik und Gesang verkündigt und von den Gelehrten begleitet, die sich nun sicher fühlen dürfen, da sie durch Reuchlins Sieg vor den Gefahren gerettet worden sind, die auch ihnen von den Finsterlingen drohten. — Das Gedicht ist anonym mit einem von Hutten herrührenden Vor- und Nachwort erschienen, aber bei genauester Prüfung läßt sich an Huttens Verfasserschaft schwerlich zweifeln. Gewiß sind die Einzelübereinstimmungen mit Huttens Schriften, namentlich mit dem Panegyricus auf Albrecht von Mainz, nicht entscheidend. Aber die treibende Kraft der Darstellung, die dem Leser keine Atempause gönnt, trägt so unverkennbar Huttensches Gepräge, daß man es als Zeugnis seines Geistes gelten lassen muß, auch wenn Hutten, was nicht wahrscheinlich ist, ein Gedicht von H. v. d. Busche zugrunde gelegt haben sollte. Daß und wie der Gelehrtenstreit zu einer vaterländischen Sache gemacht wird, entspricht Huttens ureigenster Art.

Huttens allmählich immer stärker werdende, zuletzt den Anfängen der Reformation parallel laufende und sich mit ihr berührende Kampfesstellung findet in der lateinischen Versdichtung nur teilweise ihren Widerhall. Die Dialoge, Prosaschriften und nicht zuletzt die deutschen Dichtungen schränken die lateinische Poesie ein. Gleichwohl hat die Parteinahme für Luther noch ein kurzes, aber hervorragendes Gedicht gezeitigt. Mit Zustimmung des jungen Kaisers Karls V. waren auf Betreiben des Nuntius Aleander Herbst 1520 zu Köln und Mainz Luthers Schriften verbrannt worden. Dieses Ketzergericht veranlaßte Hutten zur Abfassung des im wahrsten Sinne „heroischen“ Gedichtes: „Aufschrei wegen des Brandes der Lutherbücher“ („*In incendium Lutherianum exclamatio*“; wohl Herbst 1520); der Titel ist richtig gewählt.

Angesichts des rauchenden Holzstoßes forschet der Dichter nach der Ursache solchen Frevels und findet sie in der Gewalt-

herrschaft des Papstes, der den Wiederhersteller der entarteten Kirche verderben will. Nachdem so Verfolger und Verfolgter in ihren Wesenszügen einander gegenübergestellt sind, lenkt Hutten zum Anfang zurück: wieder steht er, ohnmächtigen Grimmes voll, vor dem brennenden Scheiterhaufen, ungeduldig das Eingreifen einer höheren Macht erwartend, die die Schuldigen zermalmen und den Unschuldigen retten soll.

Das Gedicht beutet den dankbaren Stoff vortrefflich aus. Der Gegensatz zwischen dem verweltlichten Papsttum und dem Befreier der Kirche tritt in helles Licht. Die zur Herausarbeitung dieses Gegensatzes entworfenen Bilder lassen aufs neue erkennen, daß Hutten die Fähigkeit zum künstlerischen Gestalten keineswegs abging. Allerdings zeigt er sich auch hier am stärksten im Ausmalen des von ihm Gehaßten: wie lebendig erscheint trotz weniger Striche der dreifach Gekrönte in dem Gewimmel der ihn umgebenden Schreiber und Rechtsgelehrten, die Betrug, Listen, Ränke und Verbrechen säen oder Böses zusammenflicken; auch das Wortspiel dient hier der Verlebendigung (*sator* und *sartor*). Indessen diese kleinen Wirklichkeitsausschnitte gehen doch in dem Gluthauch unter, der die Verse durchweht. Der Dichter legt die Sache Luthers und den Kampf gegen Rom auf die Knie der Gottheit, und das Ganze gestaltet sich so zu einer Anrede an Gott und Christus: zuerst Darlegung des Tatbestandes, dann in mächtiger Steigerung die quälende Frage, wie Gott das Unwesen in der Kirche dulden könne, schließlich die fast drohende Mahnung: „Erwache endlich, endlich!“ Einheitlich wie die festgehaltene Stimmung des fast an der Gerechtigkeit Verzweifelnden und doch noch immer auf das Eingreifen der Gottheit Hoffenden ist auch die Sprache; sie hält sich auf der Höhe trotz einer bei der Charakteristik Luthers mitunterlaufenden matten Stelle, die aber das Zeitalter vielleicht nicht als solche empfand.

Die mächtige Anklage gewinnt noch, wenn man sie neben zwei andere, den gleichen Gegenstand behandelnde Arbeiten hält. Die eine rührt ebenfalls von Hutten her; er fühlte ganz richtig, daß die Angelegenheit noch vor ein anderes Forum gehörte als vor das der Lateinkundigen, und entsprechend seinem Entschluß „an das Vaterland zu schreien“, hat er die Verbrennung der Lutherschen Bücher nach der Niederschrift des lateinischen Gedichtes auch deutsch behandelt, ohne sich näher an die la-

teinische Fassung anzulehnen, als es der gemeinsame Inhalt nötig machte. Die deutschen Verse entsprechen nun zwar durch die Häufung volkstümlicher Rhetorik dem Zweck, den Hutten damit verband, aber gegenüber der gedrungenen Kraft des lateinischen Verses vermögen sie nicht aufzukommen. — Näher noch als diese Gegenüberstellung liegt ein Vergleich mit einem lateinischen Werkchen. Um dieselbe Zeit wie Hutten machte ein wenig bekannter Anhänger des Humanismus seinem gepreßten Herzen in einer Invektive Luft, die fast denselben Titel trägt wie Huttens „Aufschrei“, in dem gleichen Versmaß geschrieben ist und auch im Umfang mit Huttens Gedicht übereinstimmt. Der Verfasser war der Schlesier Franciscus Faber (geb. 1497, gest. als Stadtschreiber in Breslau 1565), der auch als Epiker genannt zu werden verdient und bis zu seinem Tode der lateinischen Muse treu geblieben ist. Der hier in Betracht kommende Kampfesaufruf gibt ebenfalls der tiefen Entrüstung über die Luther angetane Gewalt Ausdruck; auch er stellt den unschuldigen Luther der entarteten Welthauptstadt gegenüber, die, lasterhafter noch als das alte Rom, sich nicht bloß die Weltherrschaft, sondern auch die Verfügung über den Himmel angemacht hat. Ein dichterischer Klang ist in den leidenschaftlichen Ausrufen unverkennbar. Aber hält man das Werkchen neben Huttens „Aufschrei“, so läßt sich der weite Abstand nicht verkennen. Der einheitliche Aufbau von Huttens Gedicht wird nicht erreicht, die Darstellung bleibt zu sehr im allgemeinen stecken, und während Hutten wirksam nur zwei der schlimmsten Feinde Luthers, Leo X. und Aleander, herausgreift, läßt Faber die sämtlichen Gegner Luthers hintereinander aufmarschieren und schädigt durch diese ermüdende Aufzählung den Gesamteindruck. Aber nur Hutten gegenüber zieht Faber den Kürzeren; sonst überragt seine „*silva de incendio Lutheranorum*“ viele gleichzeitige Leistungen, und die Siegeszuversicht des Verfassers nimmt sowohl die entscheidende Erfindung von Hans Sachsens „wittenbergischer Nachtigall“ voraus wie die Stimmung des „Und wenn die Welt voll Teufel wär“:

„*Esto, Martinum perdant incendia, et eius
Depopulata libros tenues dispergat in auras
Flamma ferox, mille obiectetur mortibus insons,
Qui vitam Christo vovit propriamque paratus
Hanc animam eventus pro vero effundere in omnes,*

*Eripere an poterint Martino incendia Christum?
An mortes animam ut rerum discrimina mille?
Rugiat irarumque omnes effundat habenas
Immitis Leo, crudeles exasperet ungues
Sanguineasque iubas, fremituque exterreat orbem,
Nil tamen efficiet, caelumque terramque profundo
Misceat intrendens, manet alto in vertice verum,
Viventque invicti semper monumenta Lutheri.“*

Eben weil es sich bei Faber um eine der besseren Leistungen humanistischer Poesie handelt, lernt man bei einem Vergleich seiner „silva“ mit Huttens „Aufschrei“ die einsame Größe des Poeten Hutten verstehen. Allein der Ritter wollte nicht bloß mit dem Worte in den Kampf der Geister eingreifen, sondern zur Tat schreiten. Und diese Absicht hatte er so oft ausgesprochen, daß alle Anhänger Luthers erwartungsvoll zu ihm emporschauten. Aber der Schlag, den er gegen die Römlinge zu führen gedachte, unterblieb, da Sickingen seine Hilfe versagte. So geriet **Hutten** in eine schiefe Lage, die sicherlich niemand peinlicher empfunden hat als er selbst. Der allgemeinen Enttäuschung, die Huttens Freunde beschlich, lieh Eoban Hesse Worte. In einer Elegie spornt er den Freund zur Tat an, er malmt ihn, seiner Eigenschaften und seines Geschlechts eingedenk, das Zeichen zum Kampf für Deutschlands Freiheit und Ehre zu geben. Daß Hutten durch seine donnernden Worte Hoffnungen erregt habe, die nicht erfüllt worden seien, kommt deutlich zum Ausdruck. Die in doppeltem Sinne elegische Antwort Huttens entspringt unmittelbar der Lage, in die er versetzt war. Er beteuert seine unveränderte Kampfesbereitschaft, allein er wagt nicht mehr, auf einen sicheren Erfolg zu rechnen, ist aber bereit, Verbannung und Tod auf sich zu nehmen. Christi Wink solle entscheiden. Doch will er an der Vernichtung der bösen Brut mitarbeiten; versagt ihm jedoch das Schicksal die Durchführung des Wagnisses, dann ist die Last für seine Schultern zu schwer gewesen, und er hat dann wenigstens durch den guten Willen sich um das Vaterland verdient gemacht. — Daß Huttens Dichtung ganz er selbst ist, offenbart sich auch in diesem Verlegenheitsausbruch, so wenig Huttensche Züge er zu tragen scheint. Denn er bietet das genaueste Abbild des augenblicklichen Seelenzustandes. Die Ratlosigkeit verrät sich in der gewundenen Sprache, in dem Suchen nach Rechtfertigungsgründen, in der

so ganz und gar nicht Huttenschen christlichen Ergebung. Man merkt es den Worten an, wie wenig sicher er sich fühlt; selbst der sonst wie ein Fehdehandschuh hingeworfene Wahlspruch: „*Jacta est alea!*“ wird durch die vorangehenden Abschwächungen so gedrückt, daß er alle Kraft verliert und wie ein gepreßter Seufzer klingt.

Man möchte Hutten als lateinischem Versdichter einen besseren Abgang wünschen. Allerdings hat der kühne Mann sich wiedergefunden, aber im lateinischen Gedicht ist kein Nachhall der alten Kraft mehr laut geworden.

Der wesentliche Inhalt der lyrischen Dichtung Huttens ist in dem Vorstehenden zusammengefaßt worden, wobei von einzelnen kleineren Stücken abgesehen werden durfte, so wichtig z. B. auch der in zwei Fassungen vorliegende „Beweis, daß die Deutschen der Gegenwart im Vergleich zu ihren Altvorderen noch nicht entartet seien“, für die Anfänge seiner patriotischen Schriftstellerei geworden ist.

Die Frage nach dem Gesamtertrag von Huttens lyrischer Dichtung läßt sich folgendermaßen beantworten. Hutten ist überall groß, wo er den feurigen Drang einer jugendlichen und jugendlich gebliebenen Seele verkörpert. Das Kennzeichen seiner Lyrik ist daher ein hohes Pathos, das überzeugend wirkt, weil es dem Grundzug seines Wesens entspricht. Der Einklang von Gehalt und Form prägt Huttens Poesie den Charakter der inneren Wahrheit auf. Wenn dieser Einklang einmal aussetzt, erlahmt ihm die poetische Kraft. So in der Antwort auf Eobans Mahnruf, so auch, wo die Gegenstände nicht Gewicht genug haben, um den pathetischen Ton zu rechtfertigen. Allein solches Fehlgreifen gehört zu den Ausnahmefällen; in der Hauptsache ist das Pathos in Huttens Natur gegründet.

Dem fortreißenden Ungestüm gegenüber müssen die anderen Gaben, die den Dichter machen, zurücktreten. Es fehlt Hutten nicht an Fähigkeit zu bilden, den Stimmungsgehalt einer Lage zu erfassen, Zuständliches aufzunehmen und aus sich heraus neu zu gestalten. Aber es ist richtig, daß diese Eigenschaften dem Grundzug seiner Lyrik gegenüber nicht recht aufkommen können. Die feineren Wirkungen werden von den rhetorischen Mitteln übertäubt. Sie gelangen nur ausnahmsweise zur Geltung, dann treten sie aber auch durch den Gegensatz in helles Licht.

Die Sprache entbehrt der Melodie, des Schmelzes, sie hat etwas Zerhacktes. Man glaubt den Dichter vor sich zu sehen, der so unter der Gewalt des Temperamentes steht, daß sich sein Inneres zunächst nur stammelnd und stockend entläßt, und es scheint, als ob dann erst ein ordnender Geist das stoßweise Herausgekommene zu Vers und Rhythmus zusammengefügt habe, ohne die ursprüngliche Entstehung ganz verwischen zu können. Offenbar war ihm die Leichtigkeit des dichterischen Wurfes versagt, die er an Eoban Hesse so sehr bewunderte. Aber auch die spröde Art von Huttens Vers reiht sich als ein notwendiger Bestandteil dem Bilde der dichterischen Persönlichkeit ein. Denn zu der unzerbrechlichen, durch nichts zu beugenden Willenskraft stimmt der stählerne Klang dieser Verse, und die gedrungene Kraft läßt den Wohllaut nicht vermissen.

Bei einer Musterung des Gesamtbestandes von Huttens Lyrik fällt der enge Kreis von Gedanken und Motiven auf, innerhalb dessen sich der Dichter bewegt. Aber was diesen dichterischen Gebilden an Mannigfaltigkeit fehlt, wird reichlich durch die leidenschaftliche Energie des Geistes ersetzt. Der Hauptreiz von des Dichters Schaffen beruht doch schließlich auf dem Menschen, der hinter seinen Werken steht. Die hier sich offenbarende Seele ist eines mächtigen Aufschwunges fähig. Gewiß sind auch in der Lyrik die Schattenseiten einer von der Leidenschaft getriebenen Persönlichkeit unverkennbar, nicht minder tritt die Abhängigkeit von den ererbten Standesanschauungen heraus. Allein diese Züge vollenden erst das Gesamtbild eines Poeten, der die eigenen Angelegenheiten von der Erdschwere zu befreien, sie in eine höhere Sphäre zu erheben weiß, und der anderseits die allgemeinen Fragen mit dem Feuer des eigenen Geistes erfüllt. Dazu ein Ritter ohne Furcht und Tadel, den höchsten Zielen zugewendet, allem Unlauteren abgeneigt, völlig von dem wüsten Grobianismus seiner Zeit frei. So der Gesamteindruck von Huttens Lyrik; wie dieser mit dem Bilde des verlotterten, sich in Herbergen und Kneipen herumtreibenden Edelmanns vereinbar ist, möge denen zur Entscheidung überlassen werden, die dieses Bild neuerdings geflissentlich in den Vordergrund schieben.

Zu den Elegien gegen die Lötze hatte außer Trebelius auch der Frankfurter Poet Publius Vigilantius Bacillarius Axungia

(gestorben 1512) poetische Beiträge geliefert. Beide Poeten hatten, wie schon angedeutet, neben Hutten einen schweren Stand. Allein es geschieht ihnen unrecht, wenn man sie an einem Dichter mißt, dem gegenüber sie notwendig den Kürzeren ziehen mußten. Namentlich Trebelius kann Anspruch darauf erheben, auch um seiner selbst willen gewürdigt zu werden, wobei es notwendig ist, ihn nicht durch einen Vergleich mit Hutten zu drücken. Trebelius war ein Thüringer (geb. um 1475 zu Eisenach oder Nazza), studierte in Erfurt, lehrte dann in Wittenberg die schönen Wissenschaften, während er gleichzeitig als Drucker tätig war. 1506 siedelte er nach Eisenach über und wirkte hier als Lehrer, bis ihn die Anfeindungen des durch einen Geistlichen aufgehetzten Volkes vertrieben. Er wandte sich 1508 nach Frankfurt, las hier über Poetik, während er gleichzeitig die Rechte studierte, die er dann später auch als Professor gelehrt hat. Sein Todesjahr ist unbekannt. — Wenn Trebelius' Verse es verdienen, daß man auch ohne Rücksicht auf Hutten von ihnen Kenntnis nimmt, so gilt dies freilich von den Gelegenheitsgedichten nur ausnahmsweise; überwiegend bleiben sie im Gleichgültigen oder Übertriebenen stecken; lediglich in der Nänie auf die Gattin von Huttens Gönner Eitelwolf vom Stein erklingt ein warmer Ton, von anmutenden Zügen gestützt; auch ein Preislied auf den, insbesondere durch seine Beziehungen zu Dürer bekannten italienischen Maler Jacopo da Barbari hebt sich um seines Stoffes willen heraus: Jacob macht das tote Material lebendig; was Pygmalion durch Bitten erlangt hat, das schafft er durch sein Genie; angesichts solcher Leistungen der Zeitgenossen ist es nicht mehr nötig, die Alten zu rühmen. Sehr viele Gelegenheitsdichtungen bietet auch die 1509 erschienene Hauptsammlung: „Erstes Buch der Epigramme und Gedichte“: die Gönner, namentlich Friedrich der Weise, der dem Poeten den Dichterlorbeer verlieh, werden mit unmäßigem Lobe bedacht. Etwas weniger äußerlich als diese und verwandte Ansprachen nehmen sich die poetischen Sendschreiben an Freunde aus, so an Eoban Hesse, Hutten und Spalatin. Manche äußeren, aber tief in das Leben der Poeten eingreifenden Ereignisse bieten Stoff, z. B. die Pest, die ihm selbst einen Sohn geraubt hat; während er diesen nur mit knappen Worten beklagt, widmet er der Seuche selbst eine breite, von klassischen Anspielungen wimmelnde Schilderung, nur selten, wie etwa in den folgenden Versen, Charakteristisches erfassend:

„*Tristia dum mater deplorat funera natae,
Urna brevis natam cum genetrice capit.*“

Besser gelingt ihm ein Frühlingsbild, verbunden mit der Mahnung an die Freunde, sich im Lenze des Frohsinns zu freuen. Aber alle diese Gegenstände sind von außen herangezogen, in das Heiligtum des Trebelius gelangt man erst, sobald sein Verhältnis zur Poesie und zum Humanismus in Betracht kommt. Der Eifer für Wissenschaft und Dichtkunst füllt seine Seele aus; wenn er einen bischöflichen Gönner um seiner Keuschheit willen rühmt, so behauptet er das Gleiche von sich: liederliche Frauenzimmer habe er nie aufgesucht, sondern nur keusche und gelehrte Mädchen, so Pallas und die Musen, die ihn zu ihrem Dienst ermuntert hätten. Ganz hübsch beantwortet er die Frage, „warum er Verse schreibe“. Auf blumiger Wiese am Elbstrom erscheint ihm Thalia und fragt ihn im Auftrage des Phoebus und der Musen, weshalb das fruchtbare Thüringen so arm an Liedern sei, und weshalb Trebelius nicht selbst diesen Mangel beseitige. Der Dichter entschuldigt sich damit, daß seine Lieder in Thüringen keinen Widerhall fänden, und dort auch Musenstätten nicht anzutreffen seien. Aber Thalia belehrt ihn: Apoll ist aus Phocis ausgewandert und hat sich und den Musen die thüringischen Gefilde zum Wohnsitz erlesen:

„*Hic varii flores, hic gramina,serta, corollae,
Aerii montes umbriferumque nemus.
Hic frondent silvae, vernant hic apta poetis
Arva, canit querulum garrula carmen avis.
Non desunt liquidi fontes, non flumina, ripae,
Vatibus et doctis quidquid in orbe placet.*“

In diesen Worten wird bereits als erfüllt angesehen, was der Dichter innig ersehnte. Seinen Herzenswunsch, im thüringischen Heimatlande der Poesie eine Stätte zu bereiten, trägt er in rührender Weise der Jungfrau Maria vor, dabei etwa den Standpunkt des Wimpfelingschen Kreises vertretend:

„*Imbue Duringam Latiale carmine linguam,
Pierios numeros nec mihi, virgo, nega!
Non ego Parnasum, non vana vocabula musas,
Non liquidos fontes ad mea plectra voco,
Tu mihi Calliope, Pallas, Dircaequae princeps,
Tu mihi, quod priscis victus Apollo fuit.*“

Danach läßt sich ermessen, wie schwer Trebelius getroffen wurde, als sein Streben in Thüringen auf Widerstand stieß, und wie tief er es empfinden mußte, daß gerade ein Geistlicher die Bevölkerung gegen ihn mobil machte. Es war nicht die Art der Humanisten, zu solchen Angriffen stille zu schweigen, und so zieht sich denn auch der Grimm gegen die „barbarische Schar“, gegen den „grausamen Pöbel“ wie ein roter Faden durch Trebelius' Lyrik; den Haupturheber des gegen ihn gerichteten Angriffs malt er in abschreckender Weise aus; die Nachwelt müsse den Dichter wie einen neuen Hercules, Theseus, Calais und Zethes ehren, meint er, wenn er ein solches Ungeheuer aus dem Wege räume.

Indessen diese trüben Erfahrungen vermochten sein Selbstbewußtsein nicht zu erschüttern; von der Würde des gottbegnadeten Sängers hatte er, wie alle seine italienischen und deutschen Dichterkollegen, die höchsten Vorstellungen. Freilich lehrte ihn sein Schicksal, daß die allgemeine Schätzung zu der eigenen im umgekehrten Verhältnis stand, und so beklagt er sich denn auf das bitterste über die Fruchtlosigkeit und das Darniederliegen der Poesie:

*„Heu frustra miseri canunt poetae ...
Cum Phoebæ pariter iacent sorores
Spretæ Pierides, carentque fronde
Serpentes hederae virensque laurus ...
Quare qui miser omnibus diebus
Nudus, pauper, ingens vel Irus
Aut Codrus fieri volet, vel usque
Hebraeo similis sedere Jobo,
Is vates legat et poeta fiat.“*

Was allen diesen Bekenntnissen trotz unfreiwillig komischer Züge einen Wert sichert, ist die Art, in der sich persönliches Fühlen und persönliches Schicksal des Poeten absichtslos aufschließen. Auch das Verhältnis zu Hutten schafft seiner Dichtung einen größeren Hintergrund.

Mit Hutten berührt sich auch ein schlesischer, Trebelius überragender Poet; es ist schon erwähnt worden, daß er wie Hutten, Beiträge zu der römischen Sammlung: „Coryciana“ geliefert hat. Caspar Ursinus Velius (eigentlich Bernhardt), wahrscheinlich 1493 in Schweidnitz geboren, seit 1505 in Krakau, dann in

Leipzig studierend, unterstützt durch den nachmaligen Bischof von Breslau, den Humanistengönner Joh. Thurzo, kam im Dienste eines anderen Kirchenfürsten empor, des von italienischen und deutschen Poeten vielgefeierten Günstlings und Vertrauensmannes Maximilians I. Matthaeus Lang. Ihn begleitete er nach Italien. Zweimal war er in Rom (1512/14 und 1522/23): während seines ersten Aufenthaltes nimmt er engste Fühlung mit den um Corycius sich scharenden römischen Poeten; nach mannigfachem Ortswechsel, der ihn auch mit Erasmus in Verbindung brachte, landete er endlich in Wien; hier las er an der Universität über römisches Recht, wurde Hofhistoriograph Ferdinands I. und Erzieher von dessen Kindern. Auf ungeklärte Weise erkrankte er 1539 in der Donau.

In seiner Schwanksammlung rühmt Othmar Luscinus (Nachtigall 1487—1537) dreimal Ursinus Velius als den „begabtesten Dichter dieses Zeitalters“; es scheint, daß er die Ansicht der meisten Mitlebenden zum Ausdruck gebracht hat. Sicher ist das Urteil zu hoch gegriffen, auch zog wenigstens Melanchthon die Gedichte Eoban Hesses denen des Ursinus vor; aber es müssen sich doch in des Dichters Schaffen Züge finden, die den Beifall der Zeitgenossen erklären. Diese Züge gilt es festzustellen. Die von etwa 1512 bis etwa Anfang 1522 entstandenen Arbeiten faßte Ursinus Velius in einer Gesamtausgabe (fünf Bücher Gedichte, Vorrede März 1522) zusammen. Sie enthält eine Reihe von Gelegenheitspoesien, zu Hochzeiten, Trauerfällen, zeitgeschichtlichen Ereignissen, fast ausnahmslos für hochstehende Persönlichkeiten bestimmt, für das österreichische Kaiserhaus, für König Sigismund von Polen, für Ursinus' Gönner, den Fürstbischof Johann Thurzo und dessen Bruder, den Bischof Stanislaus Thurzo von Olmütz. Erfreulicher Weise hält sich unser Dichter in den meisten dieser Stücke von Übertreibungen frei; nur einmal sucht er sich zu einer Art von poetischem Wahnsinn aufzustacheln:

*„Equis Jo mentem stimulat deus? urimur acri
Numinis afflatu, nec nos exercet Agyeus,
More suo, gravis exarsit praecordia subter
Spiritus insuetoque animum mihi perculit oestro:
Nescio, quod nostris divinum viribus impar
Adspirans molitur opus.“*

Aber für das Fehlen derartiger erkünstelter Begeisterung entschädigt die Ausführung nur selten. Sie bleibt im gewöhnlichen Geleise,

und die zur Einkleidung vielfach verwendeten mythologischen Gestalten haben kein eigenes Leben. Am frischesten zeigt sich noch der Poet in dem die Sammlung eröffnenden Hochzeitsgedicht für König Sigismund von Polen, aus dem die oben mitgeteilten Anfangsverse stammen. Da verrät er, daß er nicht vergebens die Episode von Ares und Aphrodite aus der Odyssee ins Lateinische übersetzt hat. Mars schleicht auf verbotenen Pfaden zu Vulcans Haus, und dem Dichter steht es ganz lebhaft vor Augen, wie der Kriegsgott, bevor er sich Venus in Liebe naht, erst seinen großen Sarras ablegt. Nun benutzt aber Mars die Pausen des Schäferstündchens, um Venus auf König Sigismund von Polen hinzuweisen, über dessen Ruhmestaten zu berichten und zu erzählen, daß ihm vor drei Jahren die Gattin gestorben; jetzt soll Venus den Verwitweten von neuem versorgen. Sie ist gern dazu bereit, wählt die Braut aus, läßt durch Amoretten das Herz des Königs entzünden; außerdem wird Sigismund von Mercur, der ihm als Traumbild in der Gestalt Maximilians I. erscheint, die Notwendigkeit der Vermählung eingeprägt. Hierauf Werbung der Braut, ihre Reise nach Krakau, der Eindruck, den ihre Schönheit ebenso wie die Stattlichkeit des Königs hervorruft, Hochzeit — alles mit Flittern aus antiker Heldensage und Mythologie verbrämt. Man erkennt leicht, wie stark in Einkleidung und Ausführung der italienische Einfluß vorwaltet. Von den übrigen Gelegenheitsgedichten des Ursinus ziehen manche durch ihren Stoff an, aber poetische Züge sucht man meist vergebens. Nur zuweilen verrät in diesen Stücken eine einzelne Wendung oder ein hingeworfenes Bild Begabung. Wenn Ursinus in einem Preisgedicht auf Johann Thurzo unsicher ist, in welcher Reihenfolge er die erhabenen Taten des Bischofs besingen soll, dann schwebt ihm ein hübscher Vergleich vor: der Hirt, der mit der Axt durch das dichte Waldgebirge geht und im Zweifel ist, welchen von den tausend Bäumen er fällen soll, eine zapfentragende Fichte oder Jupiters hochstämmige Eiche. Eher als diesen Schmeicheleien auf Gönner und Fürstlichkeiten war der Gelegenheitspoesie etwas abzugewinnen, bei der die Zugehörigkeit zu dem gemeinsamen Geistesbunde den Anstoß gab; so hat Ursinus dem vergötterten Erasmus ein Genethliacon gewidmet: bei der Geburt des Knaben zeichnen Apollo und die Musen ihm die künftige Laufbahn vor; redliche Begeisterung führt dem Dichter die Feder, freilich läuft bei der Charakte-

ristik der wissenschaftlichen Tätigkeit viel Prosaisches mit unter. Auch dem ermländischen Bischof und neulateinischen Dichter Johannes Dantiscus ist ein ähnliches Genethliacon gewidmet worden.

Indessen läßt sich doch bei allen bisher besprochenen Versuchen erkennen, wie sehr die schematischen Formen der Gelegenheitspoesie des Dichters Fähigkeiten einschränken. Weit freier bewegt er sich da, wo er Gelegenheitsdichtung im edleren Sinne bietet. So wenn er das fröhliche Dichterleben in Rom (1512—14), teils unmittelbar aus der Gegenwart heraus, teils rückschauend festhält. Oder wenn er den Verkehr mit den Wiener Freunden und Geistesgenossen (1515/16) in lyrischen Maßen unmittelbar nahebringt. Überhaupt spricht er dort am meisten an, wo er sich ungezwungen gibt; es fehlt auch in solchen Stücken nicht an zopfigen, prosaischen Wendungen, aber im ganzen ist doch der Eindruck erfreulich. So namentlich in seinen poetischen Briefen. Beim Antritt einer geplanten Reise nach Spanien (1516) legt er seinem jüngeren Bruder die Sorge für Eltern und Schwestern ans Herz, die Gefahren, die der Tugend der Schwester drohen, durch einen Hinweis auf die strenge Aufsicht in Italien, die geringe Wachsamkeit in Deutschland in Erinnerung bringend; oder er schreibt zu gleicher Zeit an Schwester und Nichte, erzählt, wie es ihn beglückt hat, sie im Traume zu sehen, und fügt der Schilderung des Traumbildes gute Ratschläge bei. Aber nicht immer gibt er sich als der besonnene, gemessene Mentor; wo ihn Schweres bedrückt, spricht er es rückhaltlos aus. Die Sehnsucht des viel Umgetriebenen nach der Heimat kommt ebenso zum Ausdruck wie die Klage über das Schwere, das er erdulden muß: „Als ich geboren ward“, sagt er, „wurde es mir kaum erlaubt, drei Tropfen aus dem Pokal des Guten zu schlürfen, vielmehr mußte ich den Becher der Leiden bis zur Neige leeren; und durstend habe ich Unglückseliger alles hingenommen.“ Auch die Enttäuschungen, die ihm auf seiner Dichterlaufbahn nicht erspart wurden, finden lebhaften Widerhall. In der „satirischen Epistel“ an einen Freund macht Ursinus seinem Herzen Luft, er hat am eignen Leibe erfahren, daß die Poesie den erhofften Lohn nicht einbringt. Schon gedachte er der Kunst ganz abzusagen; er war eben dabei, die Bücher zu zerreißen und ins Feuer zu werfen; da traf ihn der Brief des Freundes, der ihn zum Dichten mahnt. Er folgt der Aufforderung, aber nur, um seinen Unmut über die

Erfolglosigkeit seines Strebens an den Tag zu legen: der Musendienst hat keinen Sinn; man erntet nichts als Verachtung von denen, deren Ehre man durch den Gesang erhöht hat. Das Zeitalter ist der Kunst abhold: wenn Virgil und Horaz jetzt ihre Weisen ertönen ließen, so würden Hunger und Kälte beide bald weg-
raffen. Auch Ursinus selbst hat die Dichtung nichts als Armut eingebracht, die er schwer empfindet:

„*Infelix, quemcunque premit servilis egestas.*“

Mit dieser so oft ertönenden Klage über die Unfruchtbarkeit des poetischen Handwerks bewegt sich Ursinus durchaus im Geleise der humanistischen, von Italien ausgehenden Überlieferung. Ebenso teilt er auch einen anderen Grundzug des Humanismus, den nationalen: seine Heimats- und Vaterlandsliebe kommt wiederholt zu warmem, erfreulichem Ausdruck. Ganz nett, wenn auch hier und da mit nüchternen Wendungen, schildert er, wie andächtig er die geweihten Stätten Roms durchpilgert und dabei der großen Vergangenheit sowie der Dichter Roms gedenkt. Aber so mächtig die Eindrücke der ewigen Stadt sind, die Erinnerung an die schlesische Heimat vermögen sie nicht auszulöschen:

„*Quamvis perpetuo, Roma aurea, vere tepescis
Totque pios vates ingenuosque ioves,
Quamvis et gelidam late iacet omnis ad arcton
Slesia, non est te vilior illa tamen.
Hic quoque grata colunt Aganippides antra puellae,
Haec etiam mire nunc loca Phoebus amat.*“

Und wie mit der engeren Heimat, so verhält es sich mit dem großen deutschen Vaterlande. Er hat sein Deutschtum nie verleugnet. Stolz berichtet er von seinem vertrauten Verkehr mit den gleichzeitigen Dichtern, einem Vida, Pamphilus Saxus, Bembus, Janus Vitalis, Sadolet u. a., aber zugleich beteuert er, daß er unter diesen ihm so freundlich entgegenkommenden fremdländischen Dichtergenossen stets „ein Herold deutscher Ehren“ geblieben ist:

„*Non equidem idcirco videor, modo sana notarint
Pectora, Germanos dedecorasse meos.
Saepe mihi media defensa est carmine Roma
Theutona cumque suis Theutona terra viris.*“

In seinen Epigrammen, die, wie gewöhnlich, zahlreiche lyrische Bestandteile enthalten, kleidet Ursinus zweimal sein humanistisch-nationales Hochgefühl in kräftige Worte; die athenische und die italische Pallas sprechen ihre Verwunderung darüber aus, daß sie in der Pflege der griechischen Sprache und Poesie jetzt von Deutschland erreicht, ja übertroffen werden. Und in einer Anrede an Italien wehrt sich Deutschland gegen den von den Italienern immer aufs neue wiederholten Vorwurf der Trunksucht und weist mit Stolz auf die Taten des deutschen Geistes und der deutschen Faust hin.

Die Epigramme enthalten auch eine Reihe von Liebesgedichten, während das Erotische in den anderen Abschnitten der Sammlung (Silven, Episteln, Elegieen) nicht berührt wird. Die an eine Cynname, Barbara, Candida, Galla gerichteten kleinen elegischen Stücke verwenden z. T. die herkömmlichen mythologischen Vergleiche, teils streben sie nach eignen Erfindungen. So stellt Ursinus die Kunst der Geliebten im Weben und Sticken als gleichwertig neben sein dichterisches Handwerk; Winterwetter, Sturm und Schnee können ihm, dem Leichtbekleideten, nichts anhaben, weil ihn das innere Liebesfeuer vor Kälte schützt; die Härte der trotzdem Geliebten wird beklagt; eine wilde Maid hat den ihr geraubten Kuß mit einer Ohrfeige beantwortet, der Dichter erwidert den Schlag auf die ungeküßte Wange, worauf sie sich willig gibt; Cynnama wirft dem Liebhaber seine schwarze Gesichtsfarbe vor, er erklärt, auch die Kohle sei ohne Feuers Hilfe schwarz, wolle sie ihn mit dem Feuer ihres Körpers verbrennen, so werde er nicht mehr schwarz, sondern purpurn sein. Die in diesen kleinen Liebesscherzen entfaltete Beweglichkeit läßt es bedauern, daß Ursinus sich dem erotischen Gebiet so wenig zugewendet hat; gegen eine Vermehrung dieser Stücke würde man viele der sorgfältig ausgeführten Gelegenheitsgedichte gern eintauschen. Die Epigramme bezeugen auch die Neigung des Ursinus zur bildenden Kunst; wie die von Goritz in Rom gestifteten Standbilder Sansovinos, so haben ihn auch die Werke Albrecht Dürers und Lucas Cranachs zu dichterischen Äußerungen angeregt. — Gleich dem Erotischen klingt das Religiöse verhältnismäßig selten an. Doch findet sich im Anhang ein größeres Gedicht in Hexametern an die Jungfrau Maria, das zu den wertvolleren Stücken der Sammlung gehört. Es ist während seines italienischen Aufenthaltes entstanden. Ursinus preist darin die Wohltaten der Jung-

frau zunächst im allgemeinen, dann aber geht er auf sein eignes Geschick über: die Heilung von schwerer Krankheit, die Befreiung aus Räuberhänden, die glücklich bewerkstelligte Flucht vor wilden Söldnerhorden, die Verhütung übler Folgen bei einem Sturz vom Pferde schreibt er ihr zu und malt die in Betracht kommenden Vorgänge und die Örtlichkeiten, an denen sie sich abgespielt haben, ganz anschaulich aus. Für solchen Beistand verheißt er ihr, sich ganz ihrem Dienste zu weihen; dann trägt er ihr noch eine Anzahl von Bitten vor, unter anderem den Wunsch, daß ihm eine glückliche Heimkehr ins Vaterland beschieden sein möge. Auch dabei wirkt das Persönliche belebend, wie denn überhaupt der persönliche Hauch das Ganze trägt und hebt. Dies geschieht auch da, wo er, Gaben heischend, einen vagantenmäßigen Ton anschlägt; allerdings spricht er in beiden Fällen nicht für sich, sondern in der Rolle eines anderen, allein der Augenschein lehrt, daß der Ton durchaus seinem Wesen entspricht.

Überhaupt wirkt Ursinus in dieser seiner ersten Gedichtsammlung da am stärksten, wo das Persönliche vorwaltet, und wo er, wie in den „Coryciana“ kleine Augenblicksbilder entwerfen kann. Gegenständen allgemeiner Art zeigt er sich nur selten gewachsen. Wenn er sie in Angriff nimmt, ist in der Ausführung das Erquälte nicht zu verkennen, und für die in solchen Versuchen herrschende Leere entschädigt auch die Sprache nicht, die sich weder durch die Wortwahl noch durch natürlichen Fluß auszeichnet. Der Vers hält sich von groben Verstößen frei, aber es bleibt bei der bloßen Korrektheit; eine freie Beweglichkeit wird noch nicht erreicht. Trotz solcher unverkennbaren Mängel kann die ganze Sammlung aber doch als ein verheißungsvoller Anfang bezeichnet werden.

Und in der Tat zeigt die Mehrzahl dessen, was Ursinus seit 1522 geschaffen hat, einen Aufstieg. Nur handelt es sich freilich nicht mehr um eine zusammenhängende Tätigkeit wie die ist, als deren Rechenschaftsbericht wir die Sammlung von 1522 ansehen können. Die Zeugnisse seiner poetischen Tätigkeit treten seitdem vereinzelt auf; später, als er in wichtigen Ämtern tätig war, versiegte die poetische Ader zwar nicht ganz, aber sie wurde nicht mehr wie früher durch die Jugendkraft beflügelt. Immerhin bieten die späteren Erzeugnisse manches Schöne, und namentlich die in den zwanziger Jahren entstandenen Arbeiten zeigen der ersten Sammlung gegenüber eine gesteigerte Fähigkeit des

Erfassens und Gestaltens. Mehrfach gaben ihm die religiösen Wirren Anlaß zu poetischer Aussprache. Ursinus war ein heftiger Gegner der Reformation, und in seinen Angriffen auf diese spürt man die starke Teilnahme der Persönlichkeit hindurch. So in einer Ode, die er während seines zweiten römischen Aufenthaltes (1523) an Adrian VI. richtete. Da malt er die Ketzerei als ein gräßliches, überallhin sein Gift verbreitendes Ungeheuer aus, von dem ein solches Unheil ausgeht, daß Jupiter, über die neuen Giganten schauernd, die Welt durch ein Strafgericht vernichten will, aber durch die Bitten der Unschuldigen bestimmt, seinen Zorn gegen den Urheber des Verderbens kehrt und das Ungetüm aus dem Wege räumt. Nicht übel weiß Ursinus zu schildern, wie sich die ketzerische Pest weiter verbreitet:

*„Sed nec propinquis iam furit in locis,
 Extrema terrarum attigit omnia,
 Persuasit, afflatuque tetro
 Omne solum (scelus!) inquinavit,
 Seu flamma vento debilis abdito
 Mox irruentis vi Boreae excita,
 Incendio bacchata diro
 Per segetes, per et arva saevit.“*

In etwas spätere Zeit (1527) fällt ein heftiges Gedicht, das anscheinend nur den Wiedertäufern gilt, tatsächlich aber die ganzen religiösen Neuerungen im Auge hat und ähnlich wie in der Ode an Adrian alles Böse, insbesondere die inneren Streitigkeiten auf die kirchlichen Umwälzungen zurückführt. — Auch in Ursinus' politischen Äußerungen spürt man hin und wieder einen kräftigeren Hauch, weniger in der Ode auf die Schlacht von Pavia (1525) als in der „Klage Österreichs“ (entstanden 1530, gedruckt 1532). Die Bedrohung des Ferdinand I. noch gebliebenen Teiles von Ungarn durch Soliman d. Gr. hat Ursinus die Feder in die Hand gedrückt; er vergegenwärtigt die von den Türken drohenden Gefahren, teils durch Charakteristik der Gegner, teils durch Kapitulation der jüngsten Vergangenheit; er fordert das Gesamt Vaterland zum Kampfe gegen den grausen Feind auf und mahnt zur Nachfolge der Taten des sächsischen und staufischen Kaiserhauses. Wie in den späteren Türkengedichten, so ertönt schon hier die bewegliche Klage, daß sich Deutschland in Bürgerkriegen zerfleischt, anstatt seine Kraft im Widerstande gegen den äußeren Feind zusammenzufassen. Gleich diesem Mahnruf wächst

auch ein fünf Jahre früher entstandenes Gelegenheitsgedicht aus Ursinus' Beziehungen zu Österreich heraus und zeigt ebenfalls gegenüber den gleichartigen Stücken der ersten Sammlung einen Fortschritt: es ist die Nanie auf den Tod der Schwester Karls V. und Gemahlin Christians II. (1525). Der Dichter gebraucht den Kunstgriff, daß er die Schwester um die Verlorene klagen läßt, und es gelingt ihm hier wirklich die Sprache des Gefühls zu treffen. Die Anfänge dieser günstigen, allerdings nicht zu voller Entfaltung gelangten Wendung in Ursinus' Schaffen liegen in den während seines zweiten römischen Aufenthaltes (1523) entstandenen Dichtungen, von denen eine, die Ode an Adrian VI., schon genannt ist. Den wesentlichen Ertrag dieser Zeit hat Ursinus 1524 in einem schmalen Bändchen gesammelt; außer den in Rom verfaßten Stücken enthält dies auch noch einen etwas früher geschriebenen poetischen Brief an Erasmus. Der schildert sehr hübsch des Ursinus Rückreise von Basel nach Wien (Frühjahr 1522). Von Basel zieht er nach Ulm und fährt von dort zu Schiff nach Wien. Ganz lebendige Einzelbilder werden aufgerollt: die wechselnde Reisegesellschaft auf dem Schiffe, die gefährliche Lage, in die der Donaukahn geriet, als er gegen eine Brücke flog, und der Dichter durch einen unglaublich kühnen Sprung das sichere Ufer gewann; schließlich auch noch die Erlebnisse in den verschiedenen Herbergen: in einer solchen achtet die bauerliche Magd nicht genug auf die Hinterlist der Katze; die frißt die leckeren Fische aus der Pfanne; die strenge Hausmutter eilt voll Zorn der davonlaufenden Dirne nach und wirft ihr die schwarzen Töpfe und die fettigen Schüsseln an den Kopf. Steht hier das Zuständliche im Vordergrund, so geben die in Rom entstandenen kleinen Stücke überwiegend Empfindungen wieder. Wie in der großen Sammlung bekunden einige Epigramme die schon früher hervortretende Neigung des Ursinus zur bildenden Kunst; namentlich die Laokoon-Gruppe zieht ihn mächtig an, wenn es ihm auch nicht gelingt, seiner Bewunderung der lebenerweckenden Kraft der Künstler den entsprechenden Ausdruck zu verleihen. Seiner Verstimmung über die geringe Hilfsbereitschaft römischer Freunde macht er in einem kleinen, auf ein unübersetzbares Wortspiel zugespitzten Monolog Luft; und auch ein römisches Liebesabenteuer mit einer Angela spielt herein:

„*Quis dubitet fontes ardere? quis humida quondam
Flagrasse in mediis saxa negabit aquis?*“

*Anne volutatos Xantho violentius ignes
 In mare cum tepidus fluxit arena, cinis?
 Urunt me limphae Tiberinides Angela nuper
 Quas roseo in nostras sparsit ab ore genas.
 Saevior Aetnaeo membris furit omnibus ignis,
 Ignis inextinctae quem peperistis aquae.
 Hei mihi, quae flammās didicistis tollere limphae,
 Auxilium, si nunc uritis, unde petam?“*

Die sichere Wiedergabe des Zuständlichen, das Erfassen der Stimmung, die Gewandtheit der Sprache — alles das bezeugt gleichmäßig, daß die Kunst des Ursinus seit dem Abschluß der ersten Sammlung im Aufstiege begriffen war. Allerdings ergibt sich aus den besprochenen und einigen anderen gleichzeitigen Stücken kein einheitlicher Eindruck; die Hervorbringung hat etwas Zerstückeltes; ein durchgehendes geistiges Band fehlt. So zeigt der Gesamtverlauf der Tätigkeit mehr das, was er hätte leisten können, als das, was er wirklich geleistet hat.

Auf das engste war mit Ursinus Velius Georg von Logau (Georgius Logus) verbunden, geb. wohl vor 1500 zu Schlaupnitz im Fürstentum Schweidnitz, bei seinen Studien in Krakau und Wien ebenso wie Ursinus durch den Bischof Johann Thurzo von Breslau und nach Johanns Tode durch dessen Bruder Stanislaus Thurzo, Bischof von Olmütz, unterstützt. Wiederholt weilte Logus zu Studienzwecken in Italien, wohin es ihn immer wieder zurückzog, und in Italien verkehrte er nicht bloß mit seinen humanistisch gerichteten Landsleuten, sondern er trat auch in ein nahes Verhältnis zu den einheimischen Größen, so zu seinem Lehrer Lazarus Bonamicus, so zu Bembus und Sadolet; auch in dem Kreise des Corycius hat er in Rom verkehrt. 1527 wurde er Sekretär König Ferdinands und ist mit einigen Unterbrechungen bis zu seinem Tode (1553) in höfischen Diensten geblieben. Wie sein Freund Ursinus Velius war er ein heftiger Gegner der Reformation.

Unter den Gelegenheitsgedichten und kleineren Sammlungen des Logus kommt nur ein Gedichtbuch ernsthaft in Betracht (1529); der Dichter stellte dieses Hauptwerk während einer Krankheit und der darauffolgenden Rekonvaleszenz zusammen; er vereinigte darin die unmittelbar vorher entstandenen Kinder seiner Muse mit den bis etwa 1519 zurückreichenden Erzeugnissen, die einer sorgfältigen Durchsicht unterzogen wurden. Das Wichtig-

ste der Sammlung enthalten die beiden ersten Abschnitte, ein Buch Hendekasyllaben und ein Buch Elegien. Freundschaft und Liebe sind die Leitsterne des Poeten. Unter seinen Freunden treten besonders Ursinus Velius, Johannes Rosinus und der Humanist Georg Sauermann hervor, der als kaiserlicher Prokurator in Rom Logus in den Kreis des Corycius eingeführt hatte. Den Grundton, auf den die Gedichte gestimmt sind, bilden die Worte: „wie wohl ist mir mit meinen Freunden“. Neben den Freunden werden die Gönner nicht vergessen; außerordentlich häufig wird Stanislaus Thurzo angesungen, dessen Freigebigkeit auch Ursinus Velius zugute gekommen war. Ihm rühmt Logus nach, daß er sich seiner erbarmt habe, als er von allen, vom Vater, von Verwandten verlassen gewesen sei; er habe ihn wie einen Schiffbrüchigen aus den Wellen errettet (eines der Lieblingsbilder des Logus, das, mannigfach umgeformt, immer wiederkehrt). Allerdings versäumt er nicht, den Mäzen an seine Pflicht zu mahnen; es finden sich unverblünte Betteleien. Thurzo wundert sich, daß Logus' Verse nicht mehr so gut sind wie früher: daran ist die Kälte schuld, und wenn der Gönner ein lobenswertes Lied hören will, so soll er ihm ein warmes Kleid schenken. Zeigt sich in diesen Versen die wenig scheue Art des verbummelten Wanderpoeten, so tritt ein ähnlicher Zug auch in seiner Liebesdichtung hervor. Logus scheint ein Don Juan gewesen zu sein. Neben der am meisten besungenen Geliebten Lycinna huldigt er der Lusiella und Charonea, jene fordert er in einer des Secundus' Basia vorahnenden Weise zum Liebesgenuß auf und glaubt, bei ihrem Besitz den Himmel entbehren zu können, da sie ihm der Himmel sei; diese, die ihn nicht erhören will, mahnt er, die Götter nicht zu beleidigen, die sie wegen ihres verschmähenden Stolzes strafen könnten. Die Liebe zu Lycinna hat einige ganz artige Erfindungen eingegeben: Lycinna liebt ein Hündchen, das sie immer am Busen trägt; der Dichter kommt in der Begleitung großer und wilder Hunde von der Jagd zurück und bringt der Geliebten Wildbret; Lycinna setzt das Hündchen nieder, um den Geliebten zu umarmen, da fallen aber die großen Hunde über das Tierchen her und zerreißen es, was dem Dichter Klage und Pein schafft. Ein längeres elegisches Gedicht „An Lycinna“ ist wohl überhaupt seine beste poetische Leistung; es vergegenwärtigt die Sehnsucht des in Bologna am Rhenus weilenden Poeten nach der fernen Geliebten in Schlesien und, obgleich nicht ganz einwandfrei, gelangt es doch

in dem Zusammenklingen von Natur und Liebesschmerz zu manchen eindrucksvollen Momenten. Wie das eigene, so hat Logus gelegentlich das Liebesleben seiner Freunde festgehalten, und auch auf diesem Gebiet glückt ihm wohl einmal ein hübscher Zug. Ein Freund will nach Rom, um seine Geliebte aufzusuchen. Sie führt den Namen „das Häschen“. Der Dichter fragt den Freund, ob er nicht lieber selbst ein Hase werden wolle, um schneller nach Rom zu kommen; das möge er lieber nicht tun, da er sonst leicht die Beute eines Adlers werden könne. Er rät ihm vielmehr, die Götter zu bitten, ihn in einen Adler zu verwandeln. Dann malt er ihm folgendes aus: sobald er in Rom angekommen ist, soll er seine Gestalt wieder annehmen und das Mädchen herzen und küssen, dann aber wieder mit Adlersflügeln die Geliebte dahin tragen, wo er will, sich jedoch hüten, wenn er ihre zarten Glieder berührt, daß er sie nicht mit seinen gekrümmten Klauen verletze.

In derartigen Erfindungen gibt Logus sein Eigenstes; eine geringere Kraft entwickelt er da, wo er einen höheren Flug wagt, z. B. in seinen politischen Gedichten. Er preist Karl V. und Ferdinand, diesen wegen seiner Siege über Frankreich, jenen wegen seiner fragwürdigen Erfolge im Kampfe gegen die Türken; er wendet sich in einer Reihe von Gedichten auf das heftigste gegen den „räuberischen, die Herden umschleichenden, aber vor dem Löwen in das Waldesdickicht und in seine Höhle entfliehenden Wolf“, d. h. gegen den Nationalkönig Johann Zapolya, der Logus' Herrn, König Ferdinand, den Besitz von Ungarn streitig machte. Auch die Stellungnahme zur Reformation spielt hinein; Stanislaus Thurzo wird zum Einschreiten gegen die neue Lehre angespornt.

Die meisten Dichtungen des Logus erwecken den Eindruck, als ob Selbsterlebtes zugrunde läge. Dem entspricht es, daß auch rein individuelle Bekenntnisse auftauchen, so in der kleinen Elegie: „Über mich selbst“; hier verbindet Logau mit der Trauer über sein unglückliches Geschick (wieder das Bild von Meer und Wellen verwendend) die Klage über die bösen Leidenschaften der Menschen und spricht schließlich den Vorsatz aus, sich zu einer allen bösen Regungen absagenden Persönlichkeit zu entwickeln. Indessen der individuelle Charakter offenbart sich mehr in der Anlage als in der Ausführung. Diese ist oft recht schematisch, der Ausdruck spröde, und manche wunderlichen Einfälle stellen sich ein. Auch die Gedanken haben oft wenig Ursprüngliches. Logus hat als erster die Gedichte des Basilius Zanchius hinter

dessen Rücken herausgegeben (1534?); es ist also sicher, daß er mit ihnen vertraut war. In seiner obengenannten besten Elegie: „An Lycinna“ heißt es nun folgendermaßen:

*„O quotiens, dum sidereo nix fusa ab Olympo
Decidit et montes arvaque culta tegit,
Sic pectus‘, dixi, niveum formosaque vitae
Ora nitent nostrae marmoreique pedes‘.
A quotiens aurora nives dum lumine claro
Inlustrat roseis vecta per astra rotis,
Lumina sic nostrae fulgent, mea flamma, puellae
Quique in purpureo est plurimus ore nitor‘.“*

Hält man diese Worte neben die S. 268 in der Übersetzung angeführte Stelle aus Zanchius' Liebeslyrik, so liegt die Anlehnung auf der Hand. Doch soll Logus gern zugestanden werden, daß er die übernommenen Gedanken selbständig eingekleidet und der vorausgesetzten Winterszeit angepaßt hat. Für die bezeichnenden Naturvorgänge scheint er überhaupt einen guten Blick gehabt zu haben; es ist kein übler Einfall, wenn in dem angeführten Gedicht die harte Kälte dadurch verdeutlicht wird, daß sogar die leichten Spuren der Hasenfüßchen sofort einfrieren und nicht verwischt werden können. —

Gleich Hutten, Ursinus Velius und Logus hat auch, wie bereits erwähnt (vgl. S. 343), ein niedersächsischer Poet, Hadus-Hadelius zu Rom im Kreise des Corycius verkehrt, und die in den „Coryciana“ von ihm herrührenden Gedichte sind die letzten Zeugnisse für sein Dasein.

Johannes Hadecke stammte aus dem Lande Hadeln, wo Johann Heinrich Voß seines Rektoramtes gewaltet und die Odyssee übersetzt hat; nach seiner Heimat nannte er sich Hadelius, seinen Familiennamen latinisierte er in Hadus, an dessen Stelle dann später Hadelius trat. Geboren etwa zwischen 1485 und 90, studierte er in Leipzig und Wittenberg, dann in Frankfurt a. O. Die entscheidende Richtung erhielt er an allen drei Orten durch einen der italienischen Apostel der humanistisch-neulateinischen Poesie, den schon genannten Richard Sbrulius (vgl. S. 350 ff.), von dessen Einfluß auf den ältesten Wittenberger Poetenkreis noch die Rede sein wird. In Greifswald blieb er ein Jahr als Lehrer der humanistischen Studien, scheint sich jedoch hier nicht wohlgeföhlt zu haben und ging nach Rostock (1515), wo er an der Uni-

versität Gönner und Freunde fand. Aber schließlich verleiteten ihm wie in Greifswald, so in Rostock einzelne Anfeindungen den Aufenthalt; über das von der Pest heimgesuchte Frankfurt zieht er nach Breslau und von da nach Krakau; indessen auch hier vermißt er die rechte Anerkennung, und unwillig verläßt er die Stadt, um bald darauf in Wien zu erscheinen. Dort findet er, was er gesucht; er tritt in den ehemals Celtesschen Humanistenkreis ein, wird zum Dichter gekrönt und scheint auch als Universitätslehrer vom Erfolg begünstigt gewesen zu sein. Aber der unruhige Gast hält es schließlich auch in Wien nicht aus; in der ersten Hälfte von 1518 begibt er sich nach Italien. Hier treffen wir ihn im Kreise des Corycius; dann geht seine Spur verloren.

Ein richtiges humanistisches, landfahrendes Leben! Es war notwendig, auf dessen Grundzüge einzugehen, weil das Dichten des Hadus-Hadelius überall an die einzelnen Vorgänge seines Daseins anknüpft. Seine poetischen Versuche liegen in zwei Sammlungen vor, den „Kamönen“ (1516?) und dem ersten (einzigen) Buche seiner „Elegien“ (1518, aber der Entstehung nach weit bis in die Rostocker Zeit zurückreichend). Die Kamönen enthalten überwiegend Gelegenheitsgedichte an Universitätsgönner und Universitätsgemeinschaften, auch Persönliches, hie und da mit einer originellen Wendung ausgestattet; im ganzen ist der Wert gering. Ein einziges Stück macht — ebenfalls um seiner Originalität willen — eine Ausnahme. In ihm erläßt der Poet eine Einladung an die lernbegierige Jugend. Sie soll nach Rostock zusammenströmen, wo alle Wissenschaften aufs beste vertreten sind, wo Phoebus, Pallas und die Musen ihren Sitz haben. Aber die genannten Gottheiten bedürfen einer Ergänzung; von den Grazien begleitet, muß Venus hinzutreten: sie ist es erst, die den Dichter zum Dichter macht; den großen römischen Lyrikern würde kein Lied gelungen sein, wenn die Liebe nicht ihre Kraft beflügelt hätte:

*„Ah frustra sacris aspirat Apollo poëtis,
Ni Venus aspiret arcitenensque puer.“*

Unzweifelhaft ein Gedanke, der im Deutschland des 16. Jahrhunderts ziemlich allein steht, und dessen Entdeckung erst einer viel späteren Zeit vorbehalten war. Denn Hadus-Hadelius will sagen: nur die Liebesdichtung erweist sich als echt, die Erlebtes gestaltet.

Dieser theoretischen Einsicht entspricht zwar die Hauptleistung der Elegien nicht ganz; immerhin aber zeichnen sich die Gedichte dadurch aus, daß sie in ihrer Mehrzahl frisch das unmittelbar Erlebte oder Empfundene wiederzugeben suchen. Auch die erotische Lyrik des Hadus hat es nicht mit ersonnenen Gebilden, sondern mit einem Wesen von Fleisch und Blut zu tun. Die dünn gesäten Liebesgedichte beziehen sich auf eine Rostocker Schöne namens Sophia. Hadus entwirft eine allgemeine Charakteristik von ihr gerade in dem Augenblicke, da er sich anschickt, sie zu verlassen. Er erzählt, daß ihn ihre äußeren und inneren Eigenschaften in gleicher Weise gefesselt haben; er wiederholt, z. T. mit homerischen Farben, die hingebenden Worte, die sie an ihn gerichtet. Trotz aller dieser wahren oder erdichteten Vorzüge reißt sich der Poet jedoch los: die über der Geliebten vernachlässigten Musen machen ihr Recht geltend:

„*Te Sophiam fugio, Sophiae quia captus amore,
Alterius quam tu quae meliora dabit.*“

Allein auf die Dauer vermochte er doch die Erinnerung an die Geliebte nicht zu ersticken; in Krakau wachte in ihm das Verlangen nach der Entfernten mächtig auf; aber nicht die zarte Sehnsucht erweckt ihm das Bild der Verlassenen, sondern die unbefriedigten Sinnentriebe; und er vergegenwärtigt gar nicht übel die ihn heimsuchende allgemeine Unlust, wie ihm nichts mehr Freude macht, wie ihn der Schlaf flieht:

„*Nunc latus in dextrum, nunc me converto sinistrum,
Sumque vigil dexter, sumque sinister ego.*“

In dieser Stimmung zieht er ohne Scheu den Vorhang von der Geschichte des Rostocker Liebesromans: seine Sophia war keine zarte Mädchenblume, wie man nach der früheren Schilderung annehmen mußte, sondern eine derbe junge Witwe, die sich von dem Poeten in jeder Nacht für den kürzlich verlorenen Gatten entschädigen ließ, und mit Behagen malt Hadus aus, wie teilnehmende Freunde die Blässe der Frau nach langer Liebesnacht zu ihrem Vorteil gedeutet haben:

„*Pallida nocturno quoties est facta labore,
Dicta est sublatis fata dolere viri.*“

Und wieder ganz eindrucksvoll hält er mit den Mitteln der Liebesrhetorik das unstillbare Verlangen fest, um dann schließlich ermattet die Unerfüllbarkeit seiner Wünsche einzusehen:

„*Vana peto, nitidis fulgescit Pegasus astris,
 Ergo mihi caelum non modo terra nocet?
 Sterne meum subito, puer, obsecro, sterne caballum,
 Ecce miser subitam solus inibo viam.*“

Aber die Gedanken an sie lassen ihn nicht los; in festlicher Weise begeht er den Tag, an dem er zuerst Sophia seine Liebe gestanden und Erhörung gefunden hat, wieder sich im Geiste Kuß und Umarmung zurückrufend, wobei in den verwendeten Farben das Vorbild des so vielfach nachgeahmten „*Osculum Panthiae*“ vom älteren Beroaldus unverkennbar ist.

In der gleichen ungeschminkten Weise wie über sein Liebesleben gibt Hadus auch über sein sonstiges Tun und Treiben Bericht. So entwirft er z. B. ein Bild von dem pesterfüllten Frankfurt a. O., durch welches er ziehen mußte; er erzählt auch von dem Wüten der Pest in Krakau, das er über Frankfurt und Breslau erreichte. Und die grausigen Eindrücke in Frankfurt verdichteten sich ihm zu einer poetischen Darstellung, die davon Zeugnis gibt, was der Poet leisten konnte, wenn ihm das Feuer auf den Nägeln brannte. Mit dem Fuhrwerk hat er als einziger Passagier Frankfurt verlassen; da scheuen die Pferde und wollen nicht vorwärts. Die Ursache wird bald offenbar: eine furchtbare Stimme ertönt, ohne daß der Sprechende sichtbar wird; es ist der Tod; er fordert, daß man ihn mitnehme. Dem Fuhrmann und Hadus, dem er sein künftiges Geschick andeutet, verheißt er Schonung, aber die Stadt Breslau will er mit schrecklicher Geißel heimsuchen. Und schaudernd, die Blicke nach vorn gerichtet, während das Gerippe hinten aufsitzt, fahren Hadus und der Wagenlenker nach Breslau, wo der Tod absteigt, um sein graues Geschäft zu beginnen; der Fuhrmann, der Erlösung froh, Hadus noch immer nicht imstande, den Eindruck zu überwinden. Die Elegie gehört zu den besten Leistungen der humanistisch-neulateinischen Poesie; sie weiß dem, was Hadus' Seele bewegte, einen bildmäßigen Ausdruck zu geben. Auch das einzelne reiht sich wirkungsvoll ein; geschickt wird am Anfange durch die Schilderung von Jahreszeit und Landschaft die unheimliche Stimmung vorbereitet, die der Dichter erwecken muß, um die Erscheinung der Schreckgestalt glaubhaft zu machen. Und in der Rede des Todes klingt trotz der klassischen Mätzchen etwas von der Wucht wieder, die volkstümlichen Erfindungen ähnlicher Art eigen ist:

*„Ire veto, frustra conaris pergere, vector,
 Hinc nisi nobiscum me quoque ferre velis.
 Opto vehi gratis, quia sum sine pondere corpus,
 Si corpus nervos ossaque nuda vocas.
 Ut videas nostram ne poscas opto figuram,
 Si cupis ex isto salvus abire loco.
 Qui me cumque videt, nil amplius ille videbit,
 Cum videor, subito quod Basiliscus ago.“*

Auch Hadus' Schicksale in Krakau finden ihren poetischen Niederschlag; seine Erkrankung, seine Betteleien bei vornehmen Gönnern, vor allem aber sein Unwille über die Erfolglosigkeit seines Wirkens, der sich dann in einer heftigen Invektive gegen die ihm widerwärtige Stadt entläßt. Den Krakauern verkündet er, daß er sich von ihnen weg nach dem schönen Wien begeben würde; und in Wien stimmt seine Muse auch freundlichere Töne an. Zunächst steht sein Streben nach dem Dichterlorbeer im Vordergrund; er sucht durch Cuspinian bei Kaiser Maximilian die ersehnte Ehre zu erreichen; auch daß dieser Herzenswunsch des Dichters befriedigt wird, klingt in seinen Versen wieder. Das lustige Treiben der Wiener Poeten, in das Hadus eintrat, vergegenwärtigt die Schilderung eines fröhlichen Mahles beim Humanistengönner Pierius Grachus (Krachenberger), wo es hoch herging; Hadus kann bei diesem Anlaß ebensowenig wie anderwärts seine erotischen Neigungen und zotigen Späße unterdrücken.

Handelt es sich in allen diesen Fällen um Gelegenheitspoesie im besseren Sinne, d. h. um Erzeugnisse des Augenblicks, so fehlt auch die schematische Gelegenheitsdichtung nicht ganz. Die zur Hochzeit mit Sigismund I. von Polen ziehende Bona Sforza, Tochter des Herzogs von Mailand, begrüßte Hadus in Wien mit einem poetischen Glückwunsch; auch die sich auf diesem unfruchtbaren Felde bietenden Motive versteht er ganz anmutend zu gestalten.

Nicht überall entspricht die Ausführung der Tatsache, daß der Poet nur das gestaltet, was unmittelbar in seinen Gesichtskreis trat. Die Sprache hält sich keineswegs immer auf der Höhe, und auch die glücklichen Motive werden oft nicht so ausgenutzt, wie es möglich gewesen wäre. Aber derartige Mängel müssen doch hinter dem Leben zurücktreten, das von dem Büchlein ausgeht. Der Poet gibt sich, wie er ist; daher sind seine Verse von tötender Langeweile frei. Das gilt auch da, wo er sich mythologischer Formen

bedient, z. B. in dem Bericht über seine Genesung nach schwerer Krankheit in Krakau: da erscheinen ihm die Parzen im Traum und verheißen ihm Schonung — eine sicher nur zufällige Übereinstimmung mit einer ähnlichen Einkleidung bei Jak. Locher (vgl. S. 430). Als Ganzes betrachtet, zwingt das Buch zum Bedauern darüber, daß Hadus-Hadelius sich nicht noch öfter in ähnlicher Weise hat vernehmen lassen.

Das hervorragendste Mitglied des Wiener Kreises, in dem Hadus-Hadelius sich so wohl fühlte, und in dem auch der unruhige Hutten eine kurze Rast gefunden hatte, war Joachim Vadian (Joachim von Watt aus St. Gallen, geb. 1484, seit 1501 Schüler des Celtes, später dessen Nachfolger, seit 1518 wieder in der Heimat, Haupturheber der St. Galler Reformation, gest. 1551). Mit seinen gelehrten Arbeiten und seiner reformatorischen Tätigkeit kann sich seine lateinische Lyrik nicht messen. Immerhin ist auch sie nicht ganz ohne Reiz. Freilich liegt der Stoff zu ihrer Beurteilung nicht vollständig vor; die Sammlung seiner Jugendversuche, die „nur kleinen Proben der Dichtkunst“ „*minusculae poeticae*“ (1512) scheinen unzugänglich zu sein; wenigstens hat sich in Deutschland kein Exemplar davon auftreiben lassen. Indessen aus den vorliegenden Zeugnissen ist doch ein halbwegs sicheres Bild zu gewinnen. Vadian war der geborene Vorredner; zahlreiche Werke seiner Wiener Freunde und Kollegen hat er mit poetischen Empfehlungen versehen. In ihnen waltet nicht immer ein sicherer Geschmack, aber die lebenswürdige, sinnige Natur schlägt doch durch. Wenn er als Wiener Professor seiner Lehrjahre bei Celtes gedenkt, so wirkt die pietätvolle Gesinnung wohltuend, und auch die Darstellung hat Leben; aber freilich, um die Tatsache vorzubereiten, daß Celtes Wiens Ruhm gemehrt hat, werden in ermüdender Breite die antiken Dichter aufgezählt, die ihr Vaterland berühmt gemacht haben. Einheitlicher gestaltet sich der Eindruck in einem Gedicht, zu dem der Tod von Vadians Freund, dem selbst als Poeten tätigen Glarner Arbogast Strub, Anlaß gegeben hat (1511). Da schilt Vadian aufs heftigste den unbarmherzigen Sensenmann, und es kommt, nachdem das Furchtgerippe seine Waffen abgelegt, zu einem Streitgespräch zwischen ihm und dem Dichter, worin der Tod als Bote einer höheren Macht vorwitzige Fragen ablehnt, über sein Verfahren sowohl in dem vorliegenden Einzelfall wie im allgemeinen Aufschluß gibt und schließlich bei dem Ergebnis anlangt, daß

Tugend und Geistestaten ewiges Leben verbürgen und seiner Macht entrückt seien:

„*Clara tamen seri relegend monumenta nepotes,
Ingeniis vivit fama parata diu.*“

Nach Humanistenart wird neben anderen wissenschaftlichen Größen der ganze Wiener Kreis in die Unsterblichkeitsversicherung aufgenommen. Die volkstümliche Einkleidung mildert das Starre der gelehrten Poesie; auch im einzelnen kommt mancher hübsche Zug zum Vorschein; so wenn sich der Tod u. a. mit der Eule vergleicht, die von den kleinen Vögeln „beschrien“ wird.

Daß der Verfasser in Wien schrieb, lehrt auch der Lobgesang, den er am Anfang seiner Ekloge: „Faustus“ (1517) auf die Donaustadt anstimmt. Die Ekloge selbst behandelt ebenfalls Wiener Verhältnisse in idyllischer Verkleidung; zuweilen aus der Rolle fallend, stellt sie dar, wie Vadian durch Maximilian I. auf den Lehrstuhl der schönen Künste berufen wird und deshalb manche Anfechtungen von Neidern zu erdulden hat. Freier als in dieser steifen Allegorie bewegt sich Vadian in einem Osterhymnus (1511). Diese Ode fordert alle Lebensalter zum Jubel über das der Christenheit widerfahrene Heil auf, fügt den mahnenden Worten das Osterwunder ganz geschickt ein und läßt die Natur an der allgemeinen Freude teilnehmen, um dann wieder in den Ton des Anfangs zurückzulenken. Ganz ist das Schematische allerdings auch hier nicht überwunden; seiner Herr zu werden scheint Vadian nur in kleineren Stücken gelungen zu sein. So in einem hübschen Preisliedchen auf Maximilian I. So auch in einem Epigramm, das ähnlich wie es z. B. Locher getan hat (vgl. S. 430), das Lebensideal des Poeten entwickelt. Hier zeigt er sich am liebenswürdigsten. Was er vom Schicksal erfleht, ist Muße für gelehrte Arbeit, bescheidenes Auskommen und unangetasteter Name, mehr aber noch als dies alles die Vernunft, die die Sinne im Zaume hält und den Ausbruch wilder Begierden unmöglich macht. Wie lebendig ersteht aus diesen wenigen Versen das Bild des Poeten: die Hingabe an den Musendienst erscheint hier mit dem Streben nach sittlichem Ebenmaß verbunden: anders als sein Lehrer Celtès tritt Vadian an das Leben heran.

Ungleich stärker als bei Vadian äußert sich bei einem anderen Celtesschüler der Gegensatz zwischen den poetischen Versuchen

und dem Gehalt seines Lebenswerkes. Aventin (Johannes Thurmaier 1477—1534) war ein großer Geschichtsschreiber, aber ein kleiner Dichter. In religiösen und Gelegenheitspoesien spricht sein Heimatsgefühl an; „Nutzen und Lob der Musik“ werden ohne Schwung abgehandelt. Ungefähr auf gleicher Stufe mit Aventin steht Philipp Engelbrecht (aus Engen im Hegau, daher Engentinus, geb. um 1490, gest. 1528). Das Beste, was er geschrieben, gehört in einen anderen Zusammenhang; es ist das Lobgedicht auf die Stadt Freiburg, die ihm später zur zweiten Heimat wurde. Dagegen ziehen seine Gelegenheitsdichtung und seine didaktisch verbrämte Lyrik weder im Inhalt noch in der Form an. Wie bei Engentinus, so ist auch bei Glarean (Heinrich Loriti aus Glarus, 1488—1563) ein wichtiger Teil des Schaffens beschreibender Art und in den Dienst der Heimat gestellt (Beschreibung der Schweiz 1515). Und gleich Aventin und Vadian wirkt er mehr durch seine wissenschaftlichen als durch seine poetischen Leistungen. Eine urwüchsige, originelle Persönlichkeit, rasch zufahrend, eigenwillig, streitsüchtig, „ein nit unglert man“, so charakterisiert ihn Vadian, „aber grober sitten und anrichtigs, frevels gemüetz“.

Als Lyriker lernen wir Glarean hauptsächlich aus seinen Elegien kennen (1516); denn ein geschwollener Hymnus auf Maximilian (1512) ist nur eine Gelegenheitsarbeit. Gelegenheitsdichtung im besseren Sinne geben die Elegien. Die beiden Bücher unterscheiden sich durch die Personen, an die sie gerichtet sind; im ersten Buch redet er Gönner und Freunde, im zweiten Schüler an. Dem entspricht der Unterschied des Tones. Die von dem Dichter verehrten Männer werden gepriesen, so erklingt gleich in dem ersten, an Erasmus gerichteten Gedicht das Lob des Humanistenkönigs, dem auch in einer anderen Elegie noch Weihrauch gestreut wird. Aber auch allgemeine Gedanken bringt Glarean zum Ausdruck; daß das einzig Bleibende in dieser schwankenden und ungewissen Welt die Tugend, daß die Welt voll Torheit und Verblendung sei. Zuweilen klingt ein wirklich lyrischer Zug hindurch, so wenn sich Glarean in der Elegie an Oswald Myconius der in gemeinsamer Freundschaft verlebten Jugendjahre erinnert. Ähnliche Töne fehlen übrigens auch in dem zweiten Buche nicht ganz; hübsch, wenn auch nicht ohne geschraubten Ausdruck erzählt Glarean z. B., wie ihn als zwölfjährigen Hirtenknaben auf der Matte unter dem Alpengipfel bereits Apollo

und die Musen in ihre Dienste gezogen haben. Durchgehend ist in dem zweiten Buche der mahnende Zug, durchgehend sind auch gewisse Grundgedanken, die freilich wieder auf die schon im ersten Buche geäußerten Anschauungen zurückweisen. Gottesfurcht, Keuschheit, Elternliebe werden in wechselnden Formen gepredigt, nicht minder Selbstbeherrschung, Mäßigung gegenüber dem Pöbel. „Wenn dich die Schuster und die Schweinehirten in schurkischer Weise plagen“, ruft Glarean einem Jüngling zu, „so trage als ein Edler diese Übel mit ruhigem Gemüte!“ Als Vorbilder für die Lebensführung erscheinen nicht immer in geschmackvoller Weise die Gestalten der Antike; einmal muß auch der h. Antonius dem gleichen Zweck dienen, wofür die Begründung dann nicht ohne unfreiwillige Komik erfolgt. Die Sprache ist nüchtern und schmucklos. Die Allegorie fehlt fast ganz; eine allegorische Erfindung taucht eigentlich nur in der ersten Elegie auf, wo die Muse des Erasmus dem schlafenden Dichter erscheint und ihn auffordert, um die Freundschaft des Humanistenkönigs zu werben. Originelle Wendungen finden sich nicht, obgleich man sie von dem Manne erwartet, der, als er an der Baseler Universität nicht schnell genug an richtiger Stelle eingereiht wurde, zu Pferde in die Aula hineinritt und es ablehnte, vom Pferde zu steigen, weil er doch nun wenigstens einen festen Platz hätte, der ihm bisher verweigert worden wäre.

Trotz der starken Abstände in Richtungen und Persönlichkeiten ist die humanistische Lyrik doch in einem Geiste geeint. Die gleichen Grundanschauungen werden von der überwiegenden Mehrzahl der Dichter willig anerkannt. Aber es entsprach einem Zeitalter, in der die Persönlichkeit zum erstenmale wieder ihres Wertes bewußt wurde, daß der einzelne trotzdem volle Bewegungsfreiheit für sich in Anspruch nahm. Daher auch in der humanistischen Lyrik noch ein freieres Regieren der Kräfte, so unverkennbar auch die Schwächen sind, die jeder nachahmenden Poesie anhaften. Weder im Inhalt noch in der Form sind strenge Grenzscheiden aufgerichtet. Seit dem zweiten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts trat jedoch die Schulgelehrsamkeit das Erbe des verbleichenden Humanismus an. Diesem Vorgang entsprach ein Wandel innerhalb der lateinischen Poesie. Wohl wurden auch in ihr die wesentlichsten Ergebnisse des humanistischen Strebens

festgehalten. Aber ein grundsätzlicher Unterschied macht sich geltend. Durch zunfthmäßigen Zwang, durch die starre Regel wird der bisherigen Bewegungsfreiheit ein Ende bereitet; an die Stelle des Treibens und Drängens tritt ein harter, nüchterner Sinn. Die maßgebenden poetischen Formen werden zu schematischer Breite aufgeschwellt, aber sie verlieren Unmittelbarkeit und Frische. Dabei bleibt man sich jedoch des Zusammenhanges mit dem Humanismus immer bewußt, wie denn auch jene Veränderung der poetischen Formen bei einzelnen humanistischen Lyrikern bereits so vorbereitet war, daß nur die letzten Folgerungen gezogen zu werden brauchten.

Wie diese Schulpoesie, d. h. die (im engeren Sinn) neulateinische Poesie aus der humanistischen Dichtung hervorgeht, läßt sich am besten an dem beiden Geisteswelten angehörenden Erfurter Poetenkreise erkennen.

Register.

A.

Accoltus, Benedictus S. 188. 242f.
 Adelmann von Adelmansfelden,
 Bernhard S. 411.
 Adrian VI. S. 132. 222. 232. 341.
 475. 491f.
 Adrian von Corneto S. 111f. 193.
 195. 475.
 Aemilianus, Helius Quinctius Cim-
 briacus S. 347ff.
 Agricola, Rudolf S. 339. 361. 388ff.
 419. 423. 443.
 Agrippa von Nettesheim S. 339.
 Akademie, neapolitanische S. 46ff.
 71. 221.
 Akademie, platonische in Florenz
 S. 166, 178f. 408.
 Alamanni, Luigi S. 186f. 327.
 Albert d. Gr. S. 238. 394.
 Alberti, Leon Battista S. 168. 238.
 Albizzi, Albiera S. 169. 175.
 Albrecht Achilles S. 473
 Albrecht von Mainz S. 427. 473f.
 Alciatus, Andreas S. 259.
 Aleander, Hieronymus S. 229f.,
 241. 476. 478.
 Alexander VI. S. 62. 111. 192. 194.
 222. 413.
 Alfonso von Este S. 156. 270.
 Allius, Peregrinus S. 172.
 Altilius, Gabriel S. 65.
 d'Alviano, Bartolommeo S. 198.
 Anakreontik S. 226. 243ff.
 Amaltheus, Cornelius S. 299. 301f.
 Amaltheus, Hieronymus S. 299f.
 Amaltheus, Johannes Baptista
 S. 299ff.

Amaltheus, Paulus S. 347.
 Andrelinus, Faustus S. 124ff. 132.
 186. 191. 317.
 Angelius, Petrus (Bargaeus)
 S. 290ff. 303.
 Angelus, Gregorius S. 343.
 Angerianus, Hieronymus S. 226.
 243ff.
 Anisio, Giano S. 67ff.
 Anna, Königin von Frankreich
 S. 125.
 Anselmo, Giorgio S. 117ff.
 Aperbachius (Eberbach) Petrejus
 S. 343.
 Aquilonipolensis (Fischer), Henri-
 cus S. 362f. 372.
 Archius, Nicolaus (d'Arco, Nic-
 colò) S. 269f. 277.
 Arcutius, Joh. Baptista S. 325f.
 Ariosto, Lodovico S. 139. 153ff.
 158. 164. 172. 183f. 201. 216.
 220. 275. 317. 337f.
 Arsillus, Franciscus S. 238. 263ff.
 267.
 Askanus, Kardinal, S. 112.
 Astesani, Antonio S. 74f.
 Augurelli, Aurelio S. 121ff. 192.
 Aurispa, Giovanni 28. 80.
 Aventinus, Johannes S. 461. 503f.

B.

Baglioni, Braccio, Condottiere,
 S. 83.
 Balbus, Hieronymus S. 130. 132ff.
 317. 414. 437. 461.
 Baraballo S. 197.
 Barbari, Jacopo da S. 482.

- Barbarus, Hermolaus S. 121. 143. 339.
 Bargaues, siehe Angelius.
 Barlettani, Francesco S. 196.
 Barockgeschmack S. 97. 115 ff. 227.
 Bartholinus, Richardus S. 348 ff.
 Bartholomaeus von Köln, siehe Zehender.
 Basini, Basinio S. 75 ff. 83. 141. 191. 316 f. 333.
 Bebel, Heinrich S. 435 ff.
 Beccadelli, Antonio, siehe Panormita.
 Beazzano, Agostino S. 245 ff., 288. 337.
 „Bella Simonetta“ S. 175.
 Bellini, Gentile S. 144.
 Bellini, Giovanni S. 144.
 Belmesseri, Paolo S. 274 ff. 345.
 Bembo, Bernardo S. 175.
 Bembo, Pietro S. 67. 71. 121. 175. 197 f. 199 f. 205. 216. 218. 241. 245 ff. 252. 285. 315. 337. 341. 488. 493.
 Benivieni, Girolamo S. 179.
 Bentius, Trypho S. 325.
 Bentivogli S. 194.
 Berg, Matthias S. 255.
 Berni, Francesco S. 188. 218 ff. 337.
 Beroaldus, Philippus, d. Ä., S. 107 ff. 110. 317. 339. 361. 372. 380. 400. 407. 423. 428. 432. 499.
 Beroaldus, Philippus, d. J., S. 239 ff. 247. 339 f. 344.
 Boccaccio S. 1. 19 f. 107. 168.
 Bocchi, Achille (Phileros) S. 225 f.
 Böcklin, Arnold S. 459.
 Boger, Heinrich S. 360 ff.
 Boiardo, Matteo Maria S. 152 f. 169.
 Bologni, Girolamo S. 120 f.
 Bonamicus, Johannes Franciscus S. 337.
 Bonamicus, Lazarus S. 252. 257 f. 265. 493.
 Bonciarius, Marcus Antonius S. 311 f.
 Bonfadius, Jakobus S. 287.
 Bonomi, Giovanni Francesco S. 311.
 Bonomius (Bonomi), Petrus S. 347 f.
 Borgia, Cesare S. 62. 109. 156. 192. 194. 329.
 Borgia, Girolamo S. 69.
 Borgia, Lucrezia S. 147. 154. 156. 192 ff. 226.
 Borso von Este S. 92. 140. 152.
 Braccesi S. 172.
 Brandolini, Raffaello S. 170.
 Brant, Sebastian S. 374 ff. 380. 384. 427. 432. 435 f.
 Brassicanus, Johannes Alexander S. 441.
 Brassicanus, Johannes Ludovicus S. 443.
 Brivio, Giuseppe S. 20.
 Brixianus, Franciscus S. 170.
 Bruni, Lionardo S. 25. 27. 30. 80. 168.
 Brusch, Kaspar S. 124.
 Buchwald, Sigismund (Fagilucus) S. 369 ff.
 Buonarrotti, Michelangelo S. 188. 260. 331.
 v. d. Busche, Hermann S. 191. 361. 419 ff. 431. 476.

 C.
 Calpurnius Siculus S. 16.
 Carga, Johannes S. 307 f.
 Carpi, Albert Pius von S. 231. 342.
 Casa, Giovanni della S. 188. 256. 295. 344.
 Casanova, Marcus Antonius S. 259. 265. 331.
 Castelli, Girolamo S. 141.
 Caesarius, Johannes S. 280 f.
 Castiglione, Baldassar S. 198 f. 202 ff. 209. 216. 238. 252. 267. 280. 282. 341 f.

- Catull S. 59f. 119. 335.
 Cavanus, Ludovicus S. 326.
 Cellini, Benvenuto S. 188.
 Celtes, Konrad S. 132. 347. 364.
 385. 398. 405. 411. 428. 434.
 443ff. 461. 463. 497. 501f.
 Cerratus, Paulus S. 245.
 Cerruti, Antonio S. 286.
 Chelidonius, Benedictus S. 435.
 461ff.
 Christian II. von Dänemark S. 492.
 Chrysoloras, Manuel S. 143.
 Claudian S. 335
 Claudius, Matthias S. 402.
 Clemens VII. S. 132. 163. 185. 189.
 229. 231. 239. 242. 247. 259.
 261. 275. 278.
 Clemens VIII. S. 315.
 Calcagnini, Celio S. 161ff. 164. 321.
 Calenzio, Elisio S. 65ff.
 Calvin, Johannes S. 307.
 Camerarius, Joachimus S. 107. 443.
 Camillus, Julius S. 241. 245.
 Campano, Gian Antonio S. 83ff.
 111. 191. 317.
 Campesani, Benvenuto S. 10.
 Cantalicius, Joh. Baptista S. 109ff.
 317.
 Canter, Andreas S. 400.
 Canter, Jakob S. 400.
 Capece, Scipione S. 67. 287.
 Carbone, Lodovico S. 75. 141.
 Capilupi, Camillo S. 298f.
 Capilupi, Giulio S. 299.
 Capilupi, Ippolito S. 296ff. 323.
 Capilupi, Lelio S. 298.
 Capotius, Priamus S. 349.
 Cardulus, Fulvius S. 325.
 Colocci, Angelo S. 220ff. 247. 267.
 345.
 Colonna, römisches Adelsgeschlecht,
 S. 18. 258.
 Colonna, Giovanni S. 18.
 Colonna, Livia S. 262.
 Colonna, Marcus Antonius S. 247.
 Colonna, Pompeo S. 259.
 Colonna, Vittoria S. 207. 237. 247.
 252.
 Columbus S. 238. 279.
 Copernicus, Nicolaus S. 98. 404f.
 410.
 Cordus, Euricius S. 107.
 Corraro, Gregorio S. 322.
 Coryciana S. 263. 340ff., 484. 490.
 496.
 Corycius siehe Goritz.
 Corvinus, Laurentius S. 370. 401.
 405ff. 436f.
 Corvinus, Matthias, König von Un-
 garn S. 412. 414.
 Cotta, Giovanni S. 67. 183. 198.
 200f. 267.
 Cranach, Lukas S. 489.
 Crinitus, Petrus S. 182ff. 185.
 Crottus, Julius Aelius S. 270ff.
 277. 321.
 Cursius, Petrus S. 193. 229. 266.
 Curtius, Lancinus S. 115ff. 332.
 Cuspinian, Johann S. 136. 461. 500.
 Cyriacus von Ancona 25f. 28. 80.
 143.

D.

 Dactius, Andreas (Andrea Dazzi)
 S. 182. 185f. 274. 321.
 Dante 17. 168. 249. 337.
 Dardanus, B. S. 229.
 Diana, Geliebte des Braccio Ba-
 glioni, S. 84.
 Dominicus S. 182. 366.
 Donati, Alamanno S. 172.
 Dottanians, Georgius S. 364.
 Dringenberg, Ludwig S. 359f.
 Dürer, Albrecht S. 461. 482. 489.

E.

 Eberhard im Bart S. 438.
 Ekloge S. 2. 16ff. 56ff., 61f. 67. 94f.

100. 105ff. 116. 129ff. 152f.
 187. 192f. 207. 267. 275. 279f.
 292. 300f. 313. 323. 326f. 329.
 438ff. 463.
 Ekloge, geistliche S. 86f. 251. 324.
 Elisabeth von England S. 305.
 Emser, Hieronymus S. 373.
 Engelbrecht, Philipp S. 503.
 Entdeckungsfahrten S. 262. 279.
 Epicedien S. 10. 156f. 230. 259. 329.
 415.
 Epistolae obscurorum virorum
 S. 355f. 359. 366f.
 Epithalamien S. 51. 65. 69. 186.
 329. 485.
 Erasmus S. 8. 132. 238. 385. 416ff.
 425. 485ff. 492. 503f.
 Este, Haus, siehe Alfonso, Borso,
 Hercules, Lionello v. Este.

F.

Faber, Franciscus S. 478f.
 Fabri, Johannes S. 363.
 Fabricius, Georgius S. 144. 251.
 269.
 Faernus, Gabriel S. 346.
 Farnese, Kardinal S. 211.
 Fascitellus, Honoratus S. 256. 261f.
 Faustische Stimmungen S. 205.
 228f. 454f.
 Ferdinand I. S. 133. 246. 485. 491.
 493. 495.
 Ferrara S. 71. 139ff.
 Ferrarius, Johann Franciscus
 S. 323.
 Ferrerius, Zacharias S. 248ff.
 Ferreto de' Ferreti S. 10f.
 Ficinus, Marsilius S. 121. 166. 179.
 185.
 Fiera, Baptista S. 251f.
 Filelfo, Francesco S. 37ff. 90.
 Flaminius, Johannes Antonius
 S. 138f. 193. 208ff.
 Flaminius, Marcus Antonius S. 16.

121. 138f. 164. 188. 208ff.
 216f. 220. 250. 256. 261f. 270.
 278. 285. 295f. 299. 305. 307.
 327. 337. 341.
 Florenz S. 71. 165ff.
 Fontana, Marcus Publius S. 312ff.
 Fonte, Bartolommeo della S. 172.
 Fracastoro, Girolamo S. 204ff. 209.
 213f. 217. 256. 278f. 301.
 Franchini, Francesco S. 255ff. 280.
 Frangipani, Tarquinio S. 307.
 Franz von Assisi S. 182. 311. 366.
 Franz I. von Frankreich S. 198.
 275. 276. 377. 383. 432.
 Friedrich III., deutscher Kaiser
 S. 144f. 347ff.
 Friedrich der Siegreiche, Pfalzgraf
 S. 356f.

Friedrich der Weise S. 351f.
 Froben, Johannes S. 442.
 Fuchsmag, Johann S. 347f. 461.
 Fulvius, Andreas S. 251.
 Fumani, Adamo S. 259. 308ff.
 Funck, Engelhard S. 348. 386f.
 Funck, Fabian S. 368.
 Funck, Matthias S. 368f.

G.

Gambara, Laurentius S. 187. 267.
 278ff. 327.
 Gauricus, Pomponius S. 319f. 327.
 Gaza, Theodorus S. 75.
 Gazoldus S. 195.
 Gebwyler, Hieronymus S. 382f.
 Geiler v. Kaisersberg S. 376. 411.
 Gelegenheitspoesie S. 328ff.
 Gemisthos Plethon, Georgios S. 166
 Georg, Bischof von Speier S. 427.
 Georg, Herzog von Sachsen, S. 373.
 Geraldini, Antonio S. 86f. 323f.
 Gerard, Cornelius S. 417f.
 Ghiberti, Prälät, S. 209.
 Giraldi, Lilio Gregorio S. 103, 161.
 163f. 178. 273.

Glarean, Heinrich S. 503f.
 Gobineau, Joseph Artur S. 195.
 Gonzaga, Cesare S. 270.
 Goritz, Johann S. 221. 235. 263.
 265. 340ff. 401. 485. 489. 493f.
 496. 497.
 Gregorio da Citta di Castello, siehe
 Tifernas.
 Gresemund, Dietrich, d. J. S. 385.
 Guarini, Battista S. 98. 142f. 151.
 Guarino von Verona S. 75. 141ff.
 147. 150f. 311. 339.
H.
 Hadus-Hadelius, Johannes S. 343.
 496ff.
 Hagenbach, Peter S. 380.
 Hassenstein, Bohuslaus von S. 133.
 411ff.
 Hegius, Alexander S. 388. 391f.
 396f. 416. 419. 421.
 Heimatsgefühl, elsässisches S. 380f.
 Heine, Heinrich S. 72. 406. 451.
 Heinrich VIII. von England S. 216.
 253.
 Hercules I. von Este S. 140. 143.
 147. 152.
 Herman, Wilhelm S. 417.
 Heroide S. 2. 48. 77ff. 162. 333f.
 434.
 Heroide, allegorische S. 16. 141.
 247. 334. 475.
 Hesse, Eoban S. 17. 20. 64. 107.
 356. 463. 466. 475. 479ff. 485.
 Heuerling, Tilman S. 425.
 Hodoeporicon S. 334. 443.
 Hölzel, Blasius S. 348.
 Homer S. 26f. 77. 100. 177. 186.
 Horaz S. 233. 241. 257. 314. 335.
 488.
 Hugenottenmord S. 297f. 323.
 Hutten, Hans von S. 474.
 Hutten, Ludwig von S. 467. 469.
 Hutten, Ulrich von S. 11. 91. 162.

343. 369. 420. 427. 442. 465ff.
 482. 484. 496.
 Hymnik, religiöse S. 36f. 40. 56.
 144. 156. 160f. 179ff. 206f.
 215. 248. 250ff. 259. 268f.
 307. 324. 365ff. 375ff. 381f.
 388f. 399f. 404f. 410. 421f.
 436. 461ff.

I.

Idyllik S. 177. 188. 199ff. 241ff.
 257f. 287. 299. 326ff.
 Imperia S. 236. 240.
 Imperium, deutsches S. 377.
 Illuminatoris, Jacobus S. 364.
 Ingherami, Thomas (gen. Phaedra)
 S. 229. 239.
 Innocenz VIII. S. 86.
 Isotta, Geliebte des Sigismund
 Malatesta, S. 77ff.
 Joachim I. S. 466. 473.
 Jovius, Paulus S. 253. 314.
 Juan d'Austria S. 297. 325.
 Julius II. S. 111f. 162. 192ff. 203.
 237. 248. 266. 413.
 Julius III. S. 204. 232. 261. 280.
 Justulus, Franciscus Petrus S. 192.

K.

Karl IV. S. 411.
 Karl V. S. 133. 198. 208. 216f.
 246. 248. 256. 270. 276. 280.
 288. 351. 382f. 401. 432f. 441f.
 476. 492. 495.
 Karl der Kühne S. 359. 380.
 Karl VIII. von Frankreich S. 125.
 157. 387.
 Karl IX. von Frankreich S. 297f.
 323.
 Karoch, Samuel, aus Lichtenberg
 S. 358ff.
 Katharina von Arragonien S. 216.
 Kittel, Balthasar S. 371f.

Köln, Universität S. 389. 425 f.
 Krachenberger, Johannes (Pierius
 Gracchus) S. 461. 500.

L.

Laetus, Pomponius S. 124. 132.
 191 f. 220. 339. 421. 423.
 Lampridius, Benedictus S. 252 f.
 260. 300. 310. 332.
 Landini, Christoforo S. 166 ff. 337.
 Landini, Francesco S. 168.
 Lang, Matthäus, Bischof von Gurk
 S. 237. 485.
 Lang, Vincenz (Vincentius Longinus
 Eleutherius) S. 461.
 Langen, Rudolf von S. 388 ff. 397.
 419 ff.
 Laokoongruppe S. 228. 285. 492.
 Latomus, Bartholomaeus (Steinmetz)
 S. 400 f.
 Lauterbach, Johannes, aus Noschkowitz
 S. 8.
 Lebensabriß, poetischer S. 74 f.
 144. 264 f.
 Leo X. S. 71. 111. 121. 163. 169.
 185. 191. 193 ff. 209. 220. 222 f.
 226. 229. 231 f. 237. 239 f. 246 ff.
 250 ff. 261. 263. 265. 278. 314.
 317. 338. 341 f. 344. 478.
 Lepanto, Schlacht von S. 297. 302 f.
 307. 314. 325 f.
 Lionello von Este S. 75. 140.
 Lippus, Laurentius S. 259.
 Locher, Jakob S. 144. 427 ff. 434 f.
 501 f.
 Logus, Georgius S. 144. 269. 493 ff.
 Loretto S. 269. 307. 312.
 Loschi, Antonio S. 21 ff.
 Lotichius Secundus, Petrus S. 8.
 124. 217.
 Lötze, Henning S. 467.
 Lötze, Wedeg S. 467.
 Lucanus S. 457.
 Luder, Peter S. 356 ff.

Ludwig XII. von Frankreich
 S. 125. 131.
 Luscinius, Othmar S. 485.
 Luther, Martin S. 253 f. 344 f.
 404 f. 476 ff.
 Luthertum und italienische Neulateiner
 S. 215. 253. 287. 300. 344 ff.

M.

Madruzzo, Christoforo S. 269.
 Malatesta, Sigismund, Fürst von
 Rimini, S. 75. 77 ff.
 Mantuanus, Baptista S. 19. 103 ff.
 326. 423.
 Manutius, Aldus S. 370.
 Marrasio, Giovanni S. 27 f.
 Marsuppini, Carlo S. 25 ff. 80. 168.
 191.
 Martial S. 43. 321.
 Marullus, Michael S. 51. 62 ff. 118.
 154. 176. 183 f. 185. 233. 267.
 Mattaleni, Evangelista Faustus
 S. 229.
 Maximilian I. S. 133. 162. 182.
 347 ff. 360. 366. 377. ff. 384.
 387. 400 f. 420. 432. 438. 441.
 443. 461. 470 ff. 475. 485 f. 500.
 502 f.
 Maximilian II., deutscher Kaiser,
 S. 304.
 Maximus, Pacificus S. 71 ff. 317.
 Medici, Die S. 26. 37. 165 ff. 231.
 294.
 Medici, Alessandro von S. 185.
 Medici, Cosmus von S. 43. 165 ff.
 168 f. 171.
 Medici, Cosmus I. von S. 185. 293.
 314.
 Medici, Giuliano von S. 114. 170.
 174. 189.
 Medici, Ferdinand von, Kardinal
 S. 290.
 Medici, Franz von S. 292.
 Medici, Lorenzo von S. 109. 114.

169f. 171ff. 183. 189. 196. 200.
288.
Medici, Piero von S. 168. 169. 171.
Melanchthon S. 2. 485.
Mellinus, Celsus S. 229. 232. 238.
Mellinus, Petrus S. 229. 232. 235.
Melissus, Paulus S. 124. 226. 291.
344.
Minturnus, Antonius S. 67. 288.
347.
Modena S. 91ff.
Molossus, Tranquillus (Balthasar)
S. 118. 229.
Molza, Francesco Maria S. 215ff.
220. 315. 325. 330. 337.
Monodien S. 332.
Montanus, Jacobus S. 396.
Morus, Thomas S. 238.
Mosellanus, Petrus S. 372.
Mucius, Macarius S. 324. 368.
Murmellius, Johannes S. 392ff.
419. 426f.
Murner, Thomas S. 386.
Musconius, Johannes Thomas S.
325.
Mussato, Albertino S. 8ff. 20.
Muzarello, Giovanni (Mutius Aure-
lius) S. 248.
Myconius, Oswald S. 503.
Myrteus, Petrus S. 288.

N.

Naldi, Naldo de' S. 168ff.
Naugerius, Andreas S. 16. 118. 188.
198. 201f. 204f. 209. 211. 220.
242. 257. 267. 299. 305. 327f.
Nemesianus S. 16.
Nesi, Giovanni S. 172.
Neumarkt, Johann von S. 411.
Nicolaus V. S. 26f. 75. 77. 82.
191.
Nuenaar, Hermann von S. 426.
Nuenaar, Wilhelm von S. 426.

O.

Octavius, Franciscus, gen. Cleo-
philus, S. 102f.
Ode, pindarische S. 252f. 310. 332.
Ordelauffi, Pino, Tyrann von Forli
S. 98.
Ordelauffi, Sinibaldo S. 98ff. 329.
Orsi, Aurelio S. 318.
Orsini, römisches Adelsgeschlecht,
S. 18.
Ovid S. 58. 77. 176.

P.

Paganello Prignani, Bartolomeo
S. 95ff.
Paiellus, Bartholomaeus S. 322.
Palaeotus, Camillus S. 243. 245.
Palatius, Joh. Andreas S. 329.
Palearius, Aonius S. 287.
Palingenius, Marcellus, S. 339. 345.
Palladius, Blossius S. 229. 260. 266.
331. 341.
Palladius, Domitius S. 137f.
Pannonius, Janus S. 75. 141f.
144ff. 191.
Panormita, Antonius S. 30. 41ff.
46. 51. 82. 90. 137. 238. 274.
316. 321. 335.
Pansa, Paulus S. 330.
Pardus, Johannes S. 69.
Parlistaneus, Josephus S. 307.
Parthenius, Bernardinus S. 304f.
347.
Pascalis, Ludovicus S. 281ff. 319.
Patrizzi, Francesco da S. 86. 323.
Paul II. S. 83. 191.
Paul III. S. 214. 216. 223. 242. 262.
Paul IV. S. 267. 296. 300.
Pescara S. 207. 237. 252.
Petrarca S. 1f. 8. 11ff. 23f. 107.
168. 289. 316. 318. 324. 328.
334. 337.
Philomusus (Johannes Franciscus
Superchio) S. 194. 196f.

- Piatti, Piattino de' S. 113f. 298.
 Piccolomini, Enea Silvio S. 27,
 32ff. 83. 85ff. 168. 180. 191.
 316. 322. 325. 346f.
 Pico, Giovanni, von Mirandola
 S. 160. 178ff. 183. 203. 335.
 Pico, Giovanni Francesco, von Mi-
 randola S. 163. 178. 179ff. 367.
 Pictorius, Ludovicus Bigus S. 159ff.
 180. 322.
 Pigna, Johannes Baptista S. 164f.
 188.
 Pinelli, Giovanni Battista S. 310f.
 Pinicianus, Johannes S. 463.
 Pisano, Vittorio, gen. Pisanello,
 S. 77. 141f. 331.
 Pius II, siehe Piccolomini, Enea
 Silvio.
 Pius IV. S. 296f.
 Pius V. S. 300. 303. 315. 325.
 Pius, Johannes Baptista S. 223ff.
 Platon S. 166. 408ff.
 Plotin S. 408.
 Poggio S. 25. 80. 168.
 Poliziano, Angelo S. 109. 139. 169.
 172ff. 183ff. 195. 200f. 214.
 220. 316f.
 Pole, Reginald S. 209.
 Polich, Martin von Mellerstadt
 S. 364. 371.
 Pontano, Giovanni S. 30. 43. 46ff.
 61. 64ff. 69. 90. 120. 138f.
 172. 201. 220f. 267. 273. 282.
 298. 316f. 321. 326. 330f.
 337.
 Porcello de' Pandoni S. 75. 79ff.
 83. 333.
 Porcius, Camillus S. 229.
 Possevinus, Johannes Baptista
 S. 393.
 Postumo, Guido (Silvestri) S. 157.
 193ff. 209. 238.
 Propempticon S. 334. 389.
 Properz S. 49. 335. 351.
- Pyrgallius (Feuerhane), Henning
 372f.
- Q.**
- Querno, Camillo S. 197.
- R.**
- Raius, Thomas S. 337.
 Regiomontanus, Johannes S. 339.
 Reim in der nlt. Lyrik S. 15. 101.
 116. 332. 359ff. 384. 410. 433.
 435.
 Reisegedicht (Hodoeporicon)
 S. 133.
 Reitter, Konrad S. 434f.
 Reuchlin, Johannes S. 347. 401.
 442. 475f.
 Rhagius, Johannes Aesticampianus
 S. 366. 463ff. 466.
 Rhenanus, Beatus S. 64. 161. 182.
 Rienzi, Cola S. 18.
 Ringmann, Matthias (Philesius)
 S. 383f. 428.
 Rinuccini, Alamanno S. 172.
 Risch, Adolf, Buchdrucker, S. 389.
 Rollenhagen, Gabriel S. 107.
 Rom Leos X. S. 190ff.
 Rosinus, Johannes S. 494.
 Rota, Bernardinus S. 281f. 337.
 Rousseau, J. J. S. 453.
- S.**
- Sabaeus, Faustus S. 259ff. 265f.
 Sabellicus, Marcus Antonius S. 55.
 89ff. 137. 198.
 Sachs, Hans S. 478.
 Sacco di Roma in der Lyrik S. 163f.
 261. 265f.
 Sadolet, Jakob S. 198. 209. 216.
 227ff. 247. 265f. 341. 488. 493.
 Salutati, Coluccio 23f. 27. 168. 337.
 Sannazaro, Jacopo S. 59ff. 139.
 157. 187. 200f. 204. 209. 213.
 221. 232f. 255. 260. 279. 281f.
 317. 337.

- Sanleoni, Sebastiano S. 314.
 Sansovino S. 340ff. 489.
 Santi, Raffaello S. 162. 331.
 Sasso, Panfilo S. 97f. 260. 488.
 Sauermann, Georg S. 494.
 Sauli, Kardinal S. 209.
 Savonarola, Girolamo S. 179ff. 322.
 Sbrulius, Richardus S. 348. 350ff.
 496.
 Scala, Bartolommeo S. 62. 167.
 172. 176.
 Schmidt, Ulrich (Fabri) S. 461.
 Schott, Peter S. 411.
 Scotus, Duns S. 238.
 Secundus, Johannes S. 64. 217.
 494.
 Segnius, Fabius S. 188f.
 Sentinus, Jakobus S. 339.
 Sforza, Bona S. 500.
 Sforza, Francesca S. 214.
 Sforza, Galeazzo Maria, Herzog
 von Mailand, S. 113.
 Sforza, Ginevra S. 194.
 Sforza, Johann S. 193.
 Siber, Adam S. 251.
 Sickingen, Franz von S. 479.
 Sigismund, König von Polen
 S. 485f. 500.
 Silvanus, C. S. 343.
 Silvio, Enea, siehe Piccolomini.
 Sixtus IV. S. 83. 85. 90. 191.
 Sixtus V. S. 299.
 Spalatin, Burkard S. 482.
 Sperulus, Franciscus S. 192. 229.
 341.
 Spielberg, Moritz von S. 391.
 Spinula, Franciscus S. 289f. 307.
 332.
 Spreng, Sebastian S. 343.
 Statius S. 202. 335.
 Stein, Eitelwolf vom S. 482.
 Stigel, Johannes S. 65. 107.
 Stoa, Joh. Franciscus Quintianus
 S. 332.
 Strauß, David Friedrich S. 466.
 Strozzi, Ercole S. 139. 156ff. 192.
 195. 200. 218. 220. 276. 278.
 315. 329f.
 Strozzi, Tito Vespasiano S. 75. 89.
 92. 139. 141. 146. 147ff. 155ff.
 169. 172. 179. 201. 220. 271.
 316f. 320f. 330. 335. 337. 351.
 449.
 Strub, Arbogast S. 501.
 Sturm, Johannes S. 2.
 Sturnus, Johannes Jodocus S. 414.
 Suchten, Christophorus von S. 343.
 401ff.
- T.**
- Tamira, Pietro (Thamyras) S. 229.
 Tansillo, Luigi S. 327.
 Tasso, Torquato S. 290. 299. 313.
 315. 338.
 Taygetus, Joh. Antonius S. 303f.
 313.
 Tebaldeo, Antonio S. 97. 163. 226f.
 247. 252. 265.
 Terminus, Antonius S. 281. 284.
 Theokrit S. 187. 255.
 Thomas von Aquino S. 40. 394.
 Thurzo, Johann S. 485ff. 493f.
 Thurzo, Stanislaus S. 485. 493f.
 Thylesius, Antonius S. 187. 236.
 253ff. 257f. 265.
 Tibull S. 335.
 Tifernas S. 82f. 143f.
 Tizian S. 313. 331.
 Tolomei, Claudio S. 327.
 Toscanus, Johannes Mathaeus
 S. 306f.
 Trebelius, Hermann S. 466f. 470.
 481ff.
 Tribacco, Gaspare S. 92ff. 97.
 Trithemius, Johannes S. 423.
 „Triumphus Christi“ S. 324. 368.
 Tuberinus (Beussel), Johannes
 S. 365ff. 371. 376.

Türkenkriege S. 36f. 133. 144.
240. 246. 248. 276. 283. 297.
302f. 307. 314. 378.
Turnebus, Adrianus S. 307.

U.

Ugonius, Pompejus S. 337.
Ulrich von Württemberg S. 439.
474.
Ulsenius, Theodorich S. 347. 398.
Urceus, Antonius, gen. Codrus
S. 98ff. 107. 239. 317. 329. 339.
432f.
Ursinus, Kaspar, Velius S. 257.
343. 484ff. 493f. 496.

V.

Vadian, Joachimus S. 461. 501ff.
Valerianus, Johannes Pierius
S. 230ff. 238. 265f.
Valla, Lorenzo S. 25.
delle Valle, Niccolò S. 88f.
Varchi, Benedetto S. 188f. 292.
Vegio, Maffeo S. 25. 27. 29ff. 80.
82. 181. 316. 322.
Velius, siehe Ursinus.
Verino, Ugolino S. 170f. 249.
Verinus, Michael S. 170.
Vida, Marco Girolamo S. 206ff.
250. 253. 260. 268. 278. 322.
341. 488.
Vigil, Fabius S. 229. 341.
Vigilantius, Publius (Bacillarius
Axungia) S. 481f.

Vinta, Franciscus S. 188f.
Virgil S. 16. 58. 100. 120. 177. 187.
213. 335. 488.
Virgilio, Giovanni de S. 17.
Vitalis, Janus S. 236ff. 258. 325.
341. 343f. 488.
Vittorino da Feltre S. 75. 77.
Vogler, Thomas (Aucuparius)
S. 107. 384f.
Volpi, Giannantonio S. 281. 284ff.
Voß, Johann Heinrich S. 496.

W.

Walther v. d. Vogelweide S. 289.
Weigel, Valentin S. 121.
Werner, Adam, von Themar S. 385.
434.
Wimpfeling, Jakob S. 182. 374.
379ff. 386. 411. 416. 428. 435.
463.
Wimpina, Konrad S. 363f.
Wladislaus II. von Ungarn S. 133.
412.
Wolf, Thomas, d. J. S. 385.

Z.

Zambeccari, Francesco S. 333.
Zanchius, Basilius S. 267ff. 277.
305f. 322. 495f.
Zapolya, Johann S. 495.
Zehender, Bartholomäus (Bartholo-
mäus von Köln) S. 397ff.
Zingel, Georg S. 428.
Zovenzoni, Raffaele S. 143f.

Berichtigungen.

- S. 23, 24 und S. 27, Z. 11 f. lies: Coluccio Salutati.
S. 25, Z. 5 f. ist zu lesen: Lorenzo Valla hat den Vers fast ganz verschmäht. — S. 27, Z. 3 v. u., S. 29, Z. 1, lies: Lionardo Bruni.
S. 43, Z. 15 v. u. fehlt hinter „wenig“ das Wort: „Dauerndes“.
S. 65, Z. 3 lies: gestorben 1501.
S. 67, Absatz 2, Z. 2 lies: geb. 1465, stirbt 1540.
S. 74 f. lies: Antonio Astesani.
S. 77, Z. 12 v. u. lies statt: „bloß“ „überwiegend“.
S. 103, Abs. 2, Z. 1 ist zu lesen: Battista Spagnoli.
S. 115, Z. 14 v. o., S. 117, Z. 14 v. u. und S. 352, Abs. 2, Z. 4 f. lies: Lancinus Curtius.
S. 141, Z. 21 lies: Lodovico Carbone.
S. 168, letzte Zeile; lies: geb. um 1435.
S. 170, Z. 14 ist zu lesen: Raffaello Brandolini. — Z. 14 v. u. lies: (1438—1516).
S. 172, Z. 10 muß ein ausgefallener Zwischensatz ergänzt werden; es heißt: „andere sind für uns, soweit ihre lateinischen Dichtungen in Betracht kommen, bloße Namen.“ — Z. 7 v. u. und S. 220, Z. 5 v. o. ist hinter „Pontanus“ „Sannazar“ zu ergänzen.
S. 188, Z. 4 lies: Accoltus.
S. 241, Z. 21 lies: 1544.
S. 262, Z. 2 lies: 1564.
S. 287, Z. 17 lies: „Scipione Capece“.
S. 463, Z. 15 v. u. lies: „im zweiten Bande“.
S. 485, Z. 10 f. ist zu lesen: „hier erklärte er an der Universität griechische und römische Schriftsteller“.
-

- Ezzos Gesang von den Wundern Christi und Notkers Memento mori**, im phototypischen Faksimile der Straßburger Handschrift, herausgegeben von K. A. BARACK. Mit 4 Tafeln. Quart. 4 Seiten. 1879. 4.—
- Eine altungarische Marienklage**. Von ROBERT GRAGGER. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 20 Seiten. 1923. (*Ungarische Bibliothek Reihe I, 7*). —.50
- Altdeutsches Prosa-Lesebuch**. Texte vom 12. bis 14. Jahrhundert. Von HANS NAUMANN. Klein-Oktav. VIII, 162 Seiten. 1916. (*Trübners Bibliothek Nr. 5*). 2.—, geb. 3.—
- Altdeutsch**. Von Ulfila bis Leibniz. Zum Gebrauch für höhere Schulen. Von KARL HESSEL. Oktav. VIII, 279 Seiten. 1912. 3.80, geb. 4.50
- Althochdeutsche Literatur** mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen. Von TH. SCHAUFFLER. Dritte, neubearbeitete Auflage. Neudruck. 160 Seiten. 1921. (*Sammlung Göschen Bd. 28*.) Geb. 1.50
- Willirams deutsche Paraphrase des Hohen Liedes**. Mit Einleitung und Glossar herausgegeben von JOSEPH SEEMÜLLER. Oktav. XIV, 147 Seiten. 1878. (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker Heft 28*.) 3.—
- Eilhart von Oberge**. Zum ersten Male herausgegeben von FRANZ LICHTENSTEIN. Oktav. CCV, 475 Seiten. 1878. (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker Heft 19*.) 14.—
- Ecbasis captivi, das älteste Tierepos des Mittelalters**. Herausgegeben von ERNST VOIGT. Oktav. X, 105 Seiten. 1875. (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker Heft 8*.) 4.—
- Waltharilied**. Ein Heldengesang aus dem zehnten Jahrhundert. Im Versmaße der Urschrift übersetzt und erläutert von HERMANN ALTHOF. Zweite, verbesserte Auflage. Neudruck. 152 Seiten. 1920. (*Sammlung Göschen Bd. 46*.) Geb. 1.50
- Dichtungen aus mittelhochdeutscher Frühzeit**. Auswahl. Mit Einleitungen und Wörterbuch herausgegeben von HERMANN JANTZEN. Dritte, durchgesehene und vermehrte Auflage. 154 Seiten. 1926. (*Sammlung Göschen Bd. 137*.) Geb. 1.50
- Mittelhochdeutsche Novellen**. I. Die Heidin. (IV. Redaktion.) Herausgegeben von LUDWIG PFANNMÜLLER. Oktav. 51 Seiten. 1912. (*Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen 92*.) 1.50
- Mittelhochdeutsche Novellen**. II. Rittertreue, Schlegel. Herausgegeben von LUDWIG PFANNMÜLLER. Oktav. 63 Seiten. 1912. (*Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen 95*.) 2.—

- Der Nibelunge Noth und die Klage.** Nach der ältesten Überlieferung mit Bezeichnung des Unechten und mit den Abweichungen der gemeinen Lesart herausgegeben von KARL LACHMANN. Fünfte Ausgabe. Groß-Oktav. XII, 372 Seiten. 1878. 6.—, geb. 7.—
- Der Nibelunge Noth und die Klage.** Nach der ältesten Überlieferung herausgegeben von KARL LACHMANN. 14. Abdruck des Textes. Oktav. 297 Seiten. 1927. Geb. 3.40
- Der Nibelunge Nôt in Auswahl und mittelhochdeutsche Sprachlehre mit kurzem Wörterbuch.** Von W. GOLTHER. Sechste, verbesserte Auflage. Neudruck. 196 Seiten. 1926. (*Sammlung Götschen Bd. 1.*) Geb. 1.50
- Kudrun und Dietrichhefen in Auswahl mit Wörterbuch.** Von OTTO L. JIRICZEK. Fünfte Auflage. 168 Seiten. 1920. (*Sammlung Götschen Bd. 10.*) Geb. 1.50
- Hartmann von Aue, Iwein.** Eine Erzählung. Mit Anmerkungen von G. F. BENECKE u. K. LACHMANN. Fünfte Ausgabe, durchgesehen von LUDWIG WOLFF. Oktav. XVII, 564 Seiten. 1926. 13.50, geb. 15.—
- Hartmann von Aue und Gottfried von Straßburg.** Eine Auswahl mit Anmerkungen und Wörterbuch. Von H. JANTZEN. 127 Seiten. 1925. (*Sammlung Götschen Bd. 22.*) Geb. 1.50
- Wolfram von Eschenbach.** Von KARL LACHMANN. Sechste Ausgabe, bearbeitet von EDUARD HARTL. Lexikon-Oktav. LXXII, 640 Seiten. 1926. 18.—, geb. 20.—
- Wolfram von Eschenbach, Parzival.** Eine Auswahl mit Anmerkungen und Wörterbuch. Von H. JANTZEN. 127 Seiten. 1925. (*Sammlung Götschen Bd. 921.*) Geb. 1.50
- Wirnt von Gravenberch, Wigalois, der Ritter mit dem Rade.** Herausgegeben von G. F. BENECKE. Erster Druck. LXIV, 768 Seiten. 1819. Preis auf Anfrage.
- Walther von der Vogelweide, Gedichte.** Von KARL LACHMANN. Achte (neudurchgesehene und verbesserte) Ausgabe, besorgt von CARL VON KRAUS. 1923. Oktav. XXXIII, 232 Seiten. 5.—, geb. 6.—
- Walther von der Vogelweide mit Auswahl aus Minnesang und Spruchdichtung.** Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch. Von OTTO VON GÜNTTER. Fünfte Auflage. 127 Seiten. 1926. (*Sammlung Götschen Bd. 23.*) Geb. 1.50
- Die Kindheit Jesu von Konrad von Fußesbrunnen.** Herausgegeben von KARL KOCHENDÖRFFER. Oktav. VIII, 186 Seiten. 1881. (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker Heft 43.*) 4.—
- Konrad von Würzburgs Klage der Kunst.** Herausgegeben von EUGEN JOSEPH. Oktav. X, 92 Seiten. 1885. (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker Heft 54.*) Vergriffen.

Die Epigonen des höfischen Epos. Auswahl aus deutschen Dichtungen des 13. Jahrhunderts. Von VIKTOR JUNK. 143 Seiten. Neudruck 1922. (*Sammlung Göschen Bd. 289.*) Geb. 1.50

Die deutschen Lieder der Carmina Burana. Herausgegeben von FRIEDRICH LÜERS. Oktav. 34 Seiten. 1922. (*Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen 148.*) 1.—

Deutsche Literaturdenkmäler des 14. und 15. Jahrhunderts. Ausgewählt und erläutert von HERMANN JANTZEN. Zweite, neudurchgesehene Auflage. 151 Seiten. 1919. (*Sammlung Göschen Bd. 181.*) Geb. 1.50

Der Marner. Herausgegeben von PHILIPP STRAUCH. Oktav. 186 Seiten. 1876. (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker Heft 14.*) 4.—

Das Narrenschiff. Von SEBASTIAN BRANT. Faksimile der Erstausgabe von 1494. Mit einem Nachwort von FRANZ SCHULZ. (*Jahresgaben der Gesellschaft für elsässische Literatur I.*) Vergriffen.

Thomas Murners Deutsche Schriften mit den Holzschnitten der Erstdrucke. Herausgegeben unter Mitarbeit von G. BEBERMEYER, P. MERKER, E. FUCHS, V. MICHELS, W. PFEIFFER-BELLI und M. SPANIER von FRANZ SCHULTZ. Groß-Oktav.

Band I:

a) **Von den vier Kettern.** Herausgegeben von EDUARD FUCHS. Im Druck.

b) **Die Badenfahrt.** Herausgegeben von VIKTOR MICHELS. XLIV. 269 Seiten. 1927. 20.—

Band II:

Die Narrenbeschwörung. Herausgegeben von M. SPANIER. Mit einem Brief Murners in Handschriftendruck. X, 597 Seiten. 1926. 30.—

Band III:

Die Schelmzunft. Herausgegeben von M. SPANIER. 228 Seiten. 1925. 10.—

Band IV:

Die Mühle von Schwindelsheim und Gredt Müllerin Jahrzeit. Herausgegeben von GUSTAV BEBERMEYER. VIII, 205 Seiten. 1923. 6.—

Band V:

Die Geuchmatt. Herausgegeben von EDUARD FUCHS. Im Druck.

Band VI:

Kleine Schriften. (Prosaschriften gegen die Reformation.) Herausgegeben von WOLFGANG PFEIFFER-BELLI.

1. Teil: **Ein christliche und briederliche ermanung.** Von Doctor Martinus luters leren und predigen. Oktav. VIII, 200 Seiten. 1927. 10.—

Band VII:

2. Teil: **Von dem babstenthum.** An den Grossmechtigsten und Durchlüchtigsten adel tütscher nation. Oktav. VI, 174 Seiten. 1928. 9.—

Band VIII:

3. Teil: **Wie doctor M. Luter uss falschen ursachen bewegt Das geistlich recht verbrennet hat usw.** Oktav. III, 192 Seiten. 1928. 12.—

Band IX:

Von dem großen Lutherischen Narren. Herausgegeben von PAUL MERKER. XI, 427 Seiten. 1918. 10.—, geb. 11.—

Jörg Wickram, Der jungen Knaben Spiegel. Herausgegeben von GERTRUD FAUTH. Klein-Oktav. XXXIII, 154 Seiten. 1917. (*Jahresgaben der Gesellschaft für elsässische Literatur VI.*) Geb. 5.50

Das deutsche Kirchenlied in seinen charakteristischen Erscheinungen. Ausgewählt von FRIEDRICH SPITTA. I: Mittelalter und Reformationszeit. 141 Seiten. 1912. (*Sammlung Göschen Bd. 602*). Geb. 1.50

Spruch von der Pest 1482. Von HANS FOLZ. Abgedruckt und erläutert von ERNST MARTIN. Oktav. VI, 23 Seiten. 1879. 1.—

Meister Eckharts Buch der Göttlichen Tröstung und von dem edlen Menschen (liber benedictus). Herausgegeben von PHILIPP STRAUCH. Zweite, durch einen Nachtrag vermehrte Auflage. Oktav. 53 Seiten. 1922. (*Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen 55.*) 1.70

Ausgewählte Predigten Johann Taulers. Herausgegeben von LEOPOLD BAUMANN. Oktav. 62 Seiten. 1914. (*Kleine Texte für Vorlesungen und Übungen 127.*) 2.—

Frauenlobs Marienleich. Von LUDWIG PFANNMÜLLER. Oktav. IX, 133 Seiten. 1913. (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker Heft 120.*) 5.—

Die Briefe und Predigten des Mystikers Heinrich Seuse, nach ihren weltlichen Motiven und ihren dichterischen Formen betrachtet. Ein Beitrag zur deutschen Literatur- und Kulturgeschichte des XIV. Jahrhunderts. Von ADAM GEBHARD. Oktav. 272 Seiten. 1920. Vergriffen.

Die Verfasser der Epistolae obseurorum virorum. Von WALTHER BRECHT. Oktav. XXV, 383 Seiten. 1904. (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker Heft 93.*) 10.—

Simon Lemnius. Ein Humanistenleben. Von PAUL MERKER. Oktav. VII, 106 Seiten. 1909. (*Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker Heft 104.*) 3.—

Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur, herausgegeben von PAUL MERKER und GERHARD LÜDTKE.

Heft 1: **Die Jungfrau von Orleans in der Dichtung.** Von WILHELM GRENZMANN. Groß-Oktav. VIII, 74 Seiten. 1929. 4.—

Heft 2: **Tristan und Isolde in der französischen und deutschen Dichtung des Mittelalters und der Neuzeit.** Von WOLFGANG GOLTHER. Groß-Oktav. VI, 72 Seiten. 1929. 4.—

Date Due

TRENT UNIVERSITY



0 1164 0299878 9

PA6007 .E55 Bd. 1

Ellinger, Georg
Geschichte der Neulateinischen
~~Literature Deutschlands in~~
~~Sechzehnten Jahrhunderte~~

112596

112596

